رؤى نقدية لإبداعات شعرية

الدكتور
سليمان حسن زيدان
جامعة عمر المختار - ليبيا





رؤى نقدية

لإبداعات شعرية

الدكتور

سليمان حسن زيدان

جامعة عمر المختار - ليبيا

عالم الكتب الحديث

Modern Books' World

إربد- الأردن

2013

الكتاب

رؤى نقدية لإبداعات شعرية

تأليف

سليمان زيدان

الطبعة

الأولى، 2013

عدد الصفحات: 202

القياس: 17×24

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية

(2012/7/2399)

ISBN 978-9957-70-601-2

الناشر

عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع

إربد- شارع الجامعة

تلفون: (27272272- 00962)

خلوي: 0785459343

فاكس: 27269909- 00962

صندوق البريد: (3469) الرمزي البريدي: (21110)

E-mail: almalktob@yahoo.com
almalktob@hotmail.com
www.almalkotob.com

الفرع الثاني

جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع

الأردن- العبدلي- تلفون: 5264363/ 079

مكتب بيروت

روضة الغدير- بناية بزي- هاتف: 471357 1 00961

فاكس: 475905 1 00961

الفهرس

أثرُ الصُّورةِ الشِّعريَّةِ في تَشْكيلِ ثقافةِ الحُبِّ والكراهيَّة

إنَّ الصُّورة الشُعرية التي يُسَخِّرُ الشَّاعر كل طاقاته لإنتاجها هي التي تمثل وعاءه الذي سيبث من خلاله ما يريد، وهي في الوقت نفسه وعاء المتلقي الذي يفهم من خلاله ما يراد، وبتحليلها وتأويلها تتكشف دلالات لم تكن ظاهرة على السطح، بإسهامها في فك رموز ما يغمض على ذهن المتلقي، ولهذا الغرض كان اعتماد الشَّاعر على الصُّورة ليقدِّم مفاتيح الحلِّ لمقاصده، وهو ما يُمكِّن من تعليل غاية الاعتماد المُكثَّفِ في نسج رؤى التَّجربة الشِّعرية وبثِّها في صوراً فنيَّة مؤثِّرة.

وتفرض الصورة نفسها من خلال المسارب المتعددة التي تمنح شعور الشَّاعر ممرًا موصلاً إلى غايته، والتي تفسح له امتدادات متعددة تنشأ فيها رؤاه الفكرية بعيداً عن المألوف من القول، أو المكرر من التَّراكيب؛ فكلَّما كانت الصُّور أكثر جِدَّة وإبداعاً كان الشَّاعر أكثر إقناعاً. ولقد اقتصر الشُّعراء في صورهم قديماً على التَّشبيه والاستعارة والكناية، لكنهم مع التَّطور بسبب الثَّقافة والاختلاط بالآداب الأخرى أخذوا ينوعون في أشكالها، ويفتحون لأنفسهم أفقاً أخرى يطلون منها على المتلقي في حلة تصويرية حديثة تمثلت في الرَّمز والقناع والأسطورة.

وسأكتفي بالبحث عن الأثر الذي تقيمه الصُّورة الشِّعرية المؤسسة على تقنيتي (الرَّمز والقناع) دون سواهما، وما يُسهم به ذلك في التَّرغيب في الحب الذي يصنع الحياة القويمة، والتَّنفير من الكراهية غير المبررة، أو التحفيز على كراهية ما يُنغِّص هذي الحياة بغضِّ النَّظر عن كينونته، حيث إنَّه من المنطقي الموافق للقول: 'إنَّما بأضدادها تعرف الأشياء' أن نرى أنَّ الحب يقف في مقابل الكراهية، فما أحبَّ امرؤٌ شيئاً إلا أبغض ضده، فحبُّ الحريَّة يفضي إلى كراهية الذُّل، وحبُّ الخير يفرض كراهية الشَّر، وحب الفضائل يحتِّم كره الرذائل، وحبُّ الوطن يفضي إلى كراهية من يحاول الاعتداء عليه، والنَّيل من وجوده وكرامته،.. لذلك فإنَّ ثقافة الحب تقود في المقابل إلى ثقافة الكراهية. وما الشِّعر إلا وسيلة من الوسائل المتعددة لصنع هذه الثَّقافات. ولقد اكتفيت لتجسيد مضمون العنوان بشاعرين

أعدهما من طلائع شعراء الرَّفض والمواجهة في شعرنا المعاصر، ليكونا انموذجي الدِّراسة، وهما (أمل دنقل)، و(علي الفزاني).

إنَّ المعنى الشُّمولي لمفردة الثَّقافة يتمحور حول مفهوم الغرس والنَّماء، ويتعدد هذا المفهوم المُنمَّى شكلاً ومضموناً حسب نيَّة الغارس، ووسيلة الغرس، وهذا ما يؤثر في فاعلية الثَّقافة وكيفيتها؛ لأنَّ المتلقِّف لهذه الثَّقافة مهيَّأ للتَّعاطي معها رفضاً أو قبولاً، وهو ما يعيه الصَّانع لها مما يستوجب عليه حسن الحبكة كي يضمن القبول، ويتجنب الرَّفض. ومَنْ كان الأدب، والشِّعر خاصة وسيلته؛ لزاماً عليه أن يضع في لبِّ حسابه أنَّه يخاطب الشُّعور في الإنسان، تلك المنطقة الحساسة الشديدة التَّأثر بالمحيط. كما أنَّ عليه إدراك حقيقة أنَّه يخاطب العامة عبر الخاصة، فإذا ما أوقع تأثيراً في عقول الطبقة العارفة المثقفة وأفكارها فإنَّ هذا سيضمن لخطابه الشعري أن يستشري في مناطق أوسع زمانيًّا ومكانيًّا، ويرجع ذلك إلى قوة الأثر الشعري، وفاعلية الصُّورة الشِّعرية التي تحاكي الرَّوح فتُعمل فيها الأثر الذي يتعاظم مدُّه كلما تكرر التَّناغم معه.

وتمثِّل الصُّورة الشِّعرية معيار القيمة للإنتاج الإبداعي الشِّعري، فإذا كانت اللُّغة بمثابة اللون للزهور؛ فإنَّ الصورة تمثل رحيقها، ولا يعني هذا إنكار قيمة اللَّون؛ فهو أساسٌ من أساسيات الجذب، لكنَّ العبقَ أوسع انتشاراً، وأكثر دواماً. كما أنَّه يمثِّل خلاصة القيمة، التي تستثير عدداً أكثر من الحواس. والصورة – التي تتشكل بواسطة اللُّغة – تتطور بما تمنحه لنفسها من امتدادات توحي بها للمتلقي، وتذعنُ لتأويله، وهو ما يمنحها براحاً أوسع لخلق التشكيل المكاني المقابل للتشكيل الزَّماني الذي يحدثه التأثير الموسيقي في النص، فهما – الصورة والموسيقى – وجهان يمتزجان عند الاستخدام ليشكِّلا وجهاً واحداً يسمى " القصيدة الشِّعرية " وإن اختلفت وسائل الاستقبال لدى المتلقي.

والصُّورة الشِّعرية التي يُسَخِّرُ الشَّاعر كل طاقاته لإنتاجها تمثل وعاءه الذي سيبث من خلاله ما يريد، وهي في الوقت نفسه وعاء المتلقي الذي يفهم من خلاله ما يراد، وبتحليلها وتأويلها تتكشف دلالات لم تكن ظاهرة على السطح، عبر إسهامها في فك رموز ما يغمض على ذهن المتلقي. ولهذا الغرض كان اعتماد الشاعر على الصورة ليقدِّم مفاتيح

الحلّ لمقاصده، وهو ما يُمكّن من تعليل التكثيف من الاعتماد على الصُّورة الشّعرية حيث "إن الشعر كله يستعمل الصور ليعبر عن حالات غامضة لا يستطاع بلوغها مباشرة أومن أجل أن تنقل الدلالة الحقة لما يجده الشاعر"[1]. وتفرض الصُّورة نفسها من خلال المسارب المتعددة التي يمر عبرها شعورُ الشَّاعر، التي تفسح له امتدادات متعددة تنشأ فيها رؤاه الفكرية بعيداً عن المألوف من القول، أو المكرر من التَّراكيب؛ فكلَّما كانت الصور أكثر جِدَّة وإبداعاً كان الشاعر أكثر إقناعاً. ولقد اقتصر الشُّعراء في صورهم - قديماً - على التشبيه والاستعارة والكناية، لكنهم مع التَّطور بسبب الثُّقافة وكثافة التَّحليل، وتطوُّر النَّقد، والاختلاط بالآداب الأخرى أخذوا ينوعون في أشكالها، ويفتحون لأنفسهم أفقاً جديدة يطلون منها على المتلقي في حلة تصويرية حديثة تمثلت في الرمز والقناع والأسطورة. ويتحقق هذا بسعي الشَّاعر إلى تأسيس علاقة تَوحُّدٍ بين شعوره وشعور المتلقي، ووسيلته الفاعلة هي الصُّورة، فهو عندما يقدِّم لنا صورة شعرية إنما يقدِّم لنا شعوره، وعندما يقدِّمُ لنا شعوره إنما يرمي إلى تحفيز مشاعرنا لاستكناه ما في صورته من أفكار قد تلتقي مع ما نحمله من أفكار؛ فالصورة تستطيع "بما تحمله من معاني[*] مستمدة من الواقع أن تكون إحساساً نابعاً من الذات"[2]. وقد تقود إلى أنماط فكرية مغايرة تتحكم في تكوينها درجات وعينا، وأسس ثقافتنا، إلا أنَّها لا يمكن بحال أن تجعل منَّا شعراء بقدر ما تخلق منَّا متذوقين للإبداع.

إنَّ الشعراء المجيدين هم الذين ينسجون الصُّور الجديدة من المعاني المُجدَّدة؛ إمَّا بإعادة صياغة التَّراكيب - مهما كانت درجتها من حيث الاعتيادية أو الرداءة - عبر تكوين علاقات غير مألوفة سلفاً، حيث إنَّ "مهمة الشاعر أن يحسن صياغتها ويخرجها في صورة جميلة"[3]. وإمَّا بنسج تراكيب جديدة تكون الألفاظ المستحدثة، والمعاني المخلَّقة من القاموس

---

(1) د.مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2/ 1401ه - 1981م، ص217

(*) معان.

(2) يحيى زكريا الآغا، جماليات القصيدة في الشّعر الفلسطيني المعاصر، دار الثّقافة – الدوحة –، دار الحكمة – غزه –، ط1 / 1996م، ص 124

(3) د. عزالدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي "عرض وتفسير ومقارنة"، دار الفكر العربي، ط3 / 1974م، ص 401

الذاتي للشاعر مادتها. ويحدث هذا كلُّه بالاتكاء على الاستعارات، والتشبيهات، والكنايات، والرموز، والأقنعة المتعددة الأوجه والأدوات، التي يتقدُ بها مفعول الصُّورة في النَّفس المتلقية بانتقال المعنى السَّامي إليها، وتأثيره فيها، وبذلك تتعمق الصورة في أغوارنا فتكسبنا معادلاً زاخراً بالفهم، حيث تُتيح لنا الصورة [بما تستقيه من القيم الفنية والدلالات الإيحائية التي يوفرها التشبيه، والاستعارة، والرمز، والقناع، والأسطورة] أن نمتلك الأشياء امتلاكاً تاماً[1].

ولتعدد أشكال الرَّمز والقناع وكثرتها في إبداع الشَّاعرين المختارين انموذجين للتطبيق، ولعدم إمكانية تناول تقنيات إبداع الصُّورة جميعها في المساحة المحددة للبحث؛ أكتفي بالرَّمز والقناع دون سواهما من أنماط الصُّورة الشِّعرية عندهما، على الرَّغم من أهميَّة سواهما وكثافتها. فهاتان التقنيتان (الرَّمز والقناع) كانتا شأناً فنيًّا خاصًّا يميز الشَّاعرين؛ إذ يشكلان نمطاً أسلوبياً بارزاً لديهما، وهو ما يفسر وفرة الرموز والأقنعة في نصوصهم الشِّعرية.

يطرح الشَّاعر تجربته المتعاطية مع الرَّمز وهو مدرك أنَّ للحالة الشعورية للمتلقي شأنها في تفسير ماهية الرَّمز، أو تحوير ما سخر- أصلاً- لأجله، وربما هذا ما رجّح كثرة الآراء النقدية للعمل الواحد حيث تتحكم - أحياناً - مستويات الفهم، أو درجات التفاعل والانفعال، أو أنماط التأويل في نوع الحُكم. وبما أن الصورة في أساسها قد بُنيت على الحدس، فلا ضير في أن تبنى القراءة والتأويل (التلقي) على الحدس أيضاً، شريطة عدم الجنوح أو الغموض، أو المغالاة.

وقد يكون الرَّمز جزئياً، بحيث تكتسب المفردة قيمتها مما ترمز إليه، بمعنى أن الصُّورة الشِّعرية وهي الغاية الأولى لهذا التوظيف لا تكتمل جوانبها إلا من خلال الإشارة التي يرسلها المرموز به بُعيد تفاعله مع المرموز إليه مؤتلفاً مع البناء التام للقصيدة، ومرتكزاً على ما مر به من تجارب ومواقف. وقد يكون كلياً حين يُستشف استشفافاً من ثنايا الأفكار والمعاني المشعَّة من الكلمات المكونة للبناء الفني ليدل على نقطة الارتكاز التي انبثقت منها ولأجلها الصورة الكليَّة التي تدور حولها التَّجربة الشُّعورية، والتي تمخض عنها الرَّمز، حيث

---

[1] أدونيس: زمن الشعر، دار العودة – بيروت – ط2 / 1978م، ص 154

إنَّ "الصورة الرمزية واقعية بحسب أصلها، ولكنها غير واقعية في علاقاتها وتشكلها الفني"[1]، فالرمز ينبع من إبداع ذاتي مرده إلى انفعالات الشَّاعر وأحاسيسه، الناتجة عن صراعه مع واقعه صراعاً ينوب فيه عن الآخرين بغض النَّظر عن الفترة الزمنية سواء الماضي أو الحاضر أو المستقبل، أو حتى الأسطوري.

إنَّ الكلام في وضعه العادي هو سلعة غير المبدع، أما المبدع فإنَّ الكلمات بالنسبة له كالخيل البرية الجامحة التي تحتاج إلى ترويض، وهذا ما يفعله الشَّاعر مع كل استخدام جديد لها، فلذا لا ينبغي لها أن تستأنس بأوضاعها المعتادة، وتأمن مكر التأثير والتغيير إذا انتقلت من عالمها إلى العالم الشِّعري، ولتعي أنَّ "الكلمة الشعرية تتضمن موت اللغة وبعثها في آن واحد"[2]، وهذا ما يناط بالشَّاعر الذي يريد لإبداعه قيمة تأثيرية. وتعتبر الصُّور الشِّعرية سنام هذه القيمة لما تمثله من قيمة لهذا الجنس الأدبي، الذي يفوق ما عداه من أجناس أدبية، بفعل ركائزه السَّاحرة للحواس، فإذا ما أقررنا ب "أن الشعر هو النشاط الأول للعقل الإنساني"[3]، فلا بد لنا من الإقرار بأن الصُّورة هي النَّشاط الأول للتَّجربة الشِّعرية "فليست الصورة الشعرية حلى زائفة، بل إنها جوهر فن الشعر"[4].

---

(1) نفسه: ص 66

(2) د. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق – القاهرة – ط1/ 1419ه - 1998م، ص 241

(3) د. محمد حسن عبدالله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف – القاهرة – د. ط / 1981 م، ص30

(4) نظرية البنائية في النقد الأدبي (مرجع سابق) ص238

الرمز:

كان لظهور الرَّمز في الشِّعر العربي أثره البين على الشُّعراء الذين انحازوا إليه بـشكل لفت إليه أنظار النقاد الذين عـزوا ذلـك إلى التـأثر بـالأدب الغربـي سـيما بـشعراء الرمزيـة الأوائل (بـودلير)(*) و(ومالارميـه)(*)، و(رامبـو)(*) وانتقـل إلى الأدب العربـي عـن طريـق الشعراء اللبنانيين الأكثر تعاطياً وترجمة للشعر الغربي، وأخذ ينتشر بعـد ذلـك في الـساحات العربية الأدبية كُلِّها، ولا يعني هذا أن العرب قديماً لم يعرفوا الرَّمز، أو أنهـم لم يـستخدموه في صورهم الشِّعرية، بل عرفوا رمـوزًا كـثيرة، كانـت مـستقاة مـن بيئـاتهم، كالإبـل، والخيـل، والحيوانات البرية، والطيور، والحشرات كالفراش مثلاً، والزواحف... إلخ، والشواهد علـى ذلك كثيرة، لا مجال لذكرها، ولنقف مع أنماط مختارة من الاستخدام الرَّمزي عند الشَّاعرين.

أولاً: الرَّمز الدِّيني:

ينتخب الشَّاعر عدداً من الشخـصيات الدينيـة الـتي لهـا أثرهـا في الحيـاة الإنـسانية، وأخرى ترتبط تاريخياً بقضايا ذات علاقة بكيفيـة التعامـل المجتمعـي في الحقـب الزَّمنيـة الـتي عاشت فيها، حيث إنَّ حضورها يوفِّر له الدَّعم اللازم عند تنازعه مع الواقع للأسباب ذاتهـا لتكون رموزاً فاعلة تختصر - دون أن تفقد الكثافة التأثيرية للتَّجربة الشُّعورية - سـبل طَـرْقِ هذه القضايا والتنويه عنها ونبذها، ويتَّخذ - أيضاً - مـن الأشـياء ذات العلاقـة، أو الإيحـاء بالمعتقد الدِّيني رموزاً يؤكد بها، أو من خلالها توجهه العقدي والنَّفسي، ويرسم صورته الـتي قد يكون تكونها الأساس خارجاً عن إطار فكره، إلا أنَّ الرَّمز يجـنح بهـا لتـصب في معينـه،

(*) شارل بودلير (1821-1867) شاعر وناقد فني فرنسي.من أبرز شعراء القرن التاسع عشر ومن رموز الحداثة في العالم.و لقد كان شعر بودلير متقدما عن شعر زمنه فلم يفهم جيدا إلا بعد وفاته

(*) ولد ستيفان مالارميه في باريس 18 مارس 1842م، وعاش طفولة مضطربة بعد وفاة أم اليزابيث فيليسي وعمره خمس سنوات، وتوفي عام 1898م

(*) آرثر رامبو: شاعر فرنسي أثرت أعماله على الفن السريالي. ولد في شارلفيل بفرنسا في 20 أكتوبر 1854 بدأ بكتابة الشعر بسن السادسة عشرة، وتميزت كتاباته الأولى بطابع العنف. اتبع مبدأ جمالياً يقول بأن على الشاعر أن يكون رائياً، ويتخلص من القيود الضوابط الشخصية، وبالتالي يصبح الشاعر أداة لصوت الأبدية. توفي في 10 نوفمبر 1891م

حيث إنَّ "غاية الصورة الرمزية ليس فقط أن تجلو إحساس الشاعر أو فكرته، بل إنها سابقة على الفكر والشعور"[1]. ومن ذلك دلالة (المئذنة) على ديانة الإسلام لارتباطها الوثيق بدُوْرِ العبادة (المساجد)، فهي ليست ذات خصوصية بفكر الشَّاعر وحسب؛ وإنَّما هي سابقة في أفكار المتلقين، ومثال ذلك قصيدة "الموت فوق المئذنة"[2]: للشَّاعر (علي الفزاني)، التي يقول فيها:

قلت لكم سرقت بعض النار
أوقدتها في داخلي، وتلك لعبة الرجال في القرار
أحرقت سور بابل
قاومت جحافل المغول والتتار
تاريخ أمتي بداخلي أحمله معي إلى المدائن البعيدة
مردداً للوطن المسلوب تارة قصيدة
وتارة مرثية وربما، وربما غرقت في البكاء
لكن أنا أقسمت أن أموت فوق المئذنة
عبر سني الموت الحزنة
سني يوسف العجاف
كانت لنا نهاية المطاف

يعلن الشَّاعر إصراره على التَّحدي والثَّبات؛ لأنَّه يستمدُّ الطاقة المُساندة من الماضي الأسطوري "سرقت بعض النار" وهي التي تمكَّنَ بها كما صرَّح من هزيمة ما في نفسه من استسلام وقبول بالواقع المؤلم. فوطنه راسخ في أعماقه، يتردد صداه في ذاكرته كلَّ حين بغض النَّظر عن الموقف الذي هو فيه، لذا فهو يُقسِمُ بالموت على المبدأ والعقيدة وهما ما رَمَزَ لهما بالرَّمز الدِّيني (المئذنة). ويؤكِّد بتعبير رمزي أن هذه حالة عارضة كسني يوسف العجاف التي جاءت بعدها أعوام خير أُغيث فيها النَّاس، وما النَّاس هنا إلا الوطن المسلوب، وأنَّ "الرَّمز

---

(1) د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط2 / 1978، ص 344

(2) الأعمال الكاملة، المجموعة الأولى، ص 297

بما هو نمط وعام لا يمكنه أن يدخل فعلاً في سيرورة دلائلية أو في تدال، أي لا يمكنه أن يـدلّ إلا إذا تجسَّد في نسخةٍ أو مثالٍ أو سمةٍ"[1] وهو ما تجسَّد لنا في طرح الشَّاعر لرمزه (المئذنة) في الإطار الكلّي للصُّورة الشِّعرية ليحقق دلالته، ويدعم صبره بالتَّبشير بـأن ذلـك لـن يطـول، وسينتهي بانتهاء السنين العجاف، وبحلول عهد يُنْصَفُ فيه النَّاس، ويبقى المواطن أمينا علـى خزائن مستقبله، ويُفضَحُ أمرُ الخونة.

ألجأ ثقل التَّجربة الشَّاعر(أمل دنقل) للبحث عمَّن يحمل عنه أعباءها، ويكفيه عـبء المواجهة المباشرة، وقد وجد في نبي الله (سليمان) الرَّمز المناسـب للمهمـة، والوسـيلة الأنجـع لإدراك الغاية؛ لذا صاغ صورته الشِّعرية تأسيساً على قصة هـذه الشّخـصية الدينيـة، وعمـق مكانتها الدينية المؤثرة وذلك في قصيدته "أيلول"[2]؛ حيث يقول:

أيلول الباكي هذا العام

يخلع عنه السجن قلنسوة الإعدام

تسقط من سترته الزرقاء... الأرقام!

يمشي في الأسواق: يبشر بنبؤته الدموية

ليلة أن وقف على درجات القصر الحجرية

ليقول لنا: إنَّ سليمان الجالس منكفئا

فوق عصاه

قد مات! ولكنا نحسبه يغفو حين نراه!!

أوّاه

يوجِّه الشَّاعر المتلقي المعني بالرِّسالة الإبداعية إلى أن يكون مالكـاً للجـرأة والإقـدام فهما ما سيخلصانه مما هو فيه، ويرفعان عنه العذاب المهين؛ لأنَّ ما يخشاه لا خشية منه كونـه لم يعد يمتلك الفعل. ويتعالق - لإثبات هذه الرؤية وتفعيلـها - مـع الـنَّص القرآنـي: ﴿فَلَمَّا

(1) مايكل ريفاتير: دلائليات الشعر، ترجمة ودراسة: محمد معتصم، كليات الآداب والعلوم الإنسانية – الرّباط - ط1 / 1997م، د.ص

(2) الأعمال الكاملة، ص 111

قَضَيْنَا عَلَيْهِ ٱلْمَوْتَ مَا دَلَّهُمْ عَلَىٰ مَوْتِهِۦٓ إِلَّا دَآبَّةُ ٱلْأَرْضِ تَأْكُلُ مِنسَأَتَهُۥ ۖ فَلَمَّا خَرَّ تَبَيَّنَتِ ٱلْجِنُّ أَن لَّوْ كَانُوا۟ يَعْلَمُونَ ٱلْغَيْبَ مَا لَبِثُوا۟ فِى ٱلْعَذَابِ ٱلْمُهِينِ﴾[1]. إنَّ الشَّاعر لا يُشبِّه الحكام الجاثمين على كرامة الشعوب بالنَّبي (سليمان)؛ فشتَّان شتَّان بين هؤلاء وذاك، لكنَّه يشبه حالة موته الخفية بحال موتهم المعلن؛ إذ إنَّهم مجرَّد دُمىً يحركها الأجنبي، ويسخرها لخدمة أغراضه، وهو ما يكرهه الشَّاعر ويدعو لكراهيته، ويحذِّر من سخرية يوم سيأتي ويكشف هذه الحالة، لكنْ بعد فوات الأوان، وهو ما يقود نلتحسُّر والتَّوجع. ويؤكِّد ذلك باستخدام مفردة (أوَّاه) الدَّالة على عمق الألم النَّفسي، كما أنَّ لمكانها في النَّص الشّعري - خاتمة الصُّورة الشِّعرية. - دلالته على بلوغ ذروة الانفعال والسَّخط على الواقع. إنَّ تاريخ هذه القصيدة (سبتمبر) 1967م، أي: بعد ثلاثة أشهر من النَّكسة، ويأتي موقعها في سلَّم إبداع الشَّاعر بعد قصيدة (بين يدي زرقاء اليمامة) التي سبقت تاريخ النَّكسة، والتي تنبأ فيها الشَّاعر بالهزيمة قائلاً:

ويكون عام فيه تحترق السنابل والضروع

ويموت ثدي الأم..

تنهض في الكرى تطهو على نيرانها الطفل الرضيع!

لقد حمل النَّص الأول، الملحق بالثَّاني نقداً ضمنياً للرئيس جمال عبد النَّاصر الذي كان مالكاً لزمام الزَّعامة والقوة، لكنَّ الهزيمة التي أخذت (دودة الأرض) دورها أماطت اللثام عن سوء المآل المُحذَّر منه سلفاً، كما حذَّرت زرقاء اليمامة قومها، ولم يبالوا بها؛ فكان ما كان. ويربط الشَّاعر بين النَّصين كما ربط بين الحدثين بالتَّذكير بمصير زرقاء اليمامة في قصيدة (أيلول) بقوله في بداية الجملة التَّالية: قال: **فكممناه، فقأنا عينيه الذاهلتين**

لقد كره الشَّاعر أن يرى مصير الأمة كما أجبر على رؤيته، لكنَّ تحذيره الإبداعي لم يجد آذاناً صاغية، وقلوباً واعية لذلك فقأت الهزيمة شعوره.

---

[1] سورة: سبأ، الآية: 14

ثانياً: الرَّمز التَّاريخي:

كما توجد رموز دينية استمدَّت صفتها (دينية) بعلاقتها بالجانب العقدي للإنسان بغض النَّظر عن نوع هذا المعتقد وزمنه؛ توجد رموز تاريخية كان حضورها في ذاكرة التَّاريخ لافتاً ومميزاً، وقد تنوَّعت بين شخصيات سياسية، وأخرى علمية، وغيرها أدبية.. وقد لجأ الشعراء إليها لقيمتها العالية في التراث، ولكي تكتسب تجربة الشَّاعر المعاصر باستدعاء هذه الشخصيات التراثية غنى وأصالة وشمولاً في الوقت ذاته[1]، ولتكون دالَ مدلول لا ينبغي ذكره لاعتبارات فنية، وسياسية، وثقافية، واجتماعية، ونفسية..

ولم يجد الشَّاعر (علي الفزاني) من يُحمله آلامه التي هي جزء من آلام الإنسانية أقدر من مناضل الإنسانية، البطل (جيفارا)[*]، فجعله رمزه الذي يُمَكِّنه من أنْ يبث لواعجه بالاتكاء على سيرته النِّضالية من أجل الإنسانية. فيقول في قصيدة (أغنية لامرأة ليست أرملة)[2]:

مات 'جيفارا' حبيبي!
كان 'جيفارا' حبيبي!
كان كلِّي
كان بعضي
وأنا لست بثكلى

---

(1) د. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي – القاهرة – د.ط / 1997م، ص 17

(*) ولد جيفارا في 14/ 6/ 1928 في روزاريو (الأرجنتين). أصيب بالربو منذ طفولته ولازمه المرض طوال حياته.ومراعاة لصحة ابنها المصاب بالربو استقرت أسرته في ألتا غراسيا في السيرا دو كوردوبا. وفيها أسس والده لجنة مساندة للجمهورية الإسبانية عام1937، وفي 1944 استقرت الأسرة في بيونس ايريس. ومن 1945 إلى 1953 م. أتم إرنيستو دراساته الطبية بنجاح، التي كانت السبب في قربه بأكثر الناس فقرا وحرمانا من بالمرضى مثل المصابين بالجذام، وكذا فقد جعله سفره المديد الأول عبر أمريكا اللاتينية، واعيا بالتفاوت الاجتماعي وبالظلم الطبقي. وفي يونيو 1956 سجن تشي في مكسيك مع فيدل كاسترو ومجموعة متمردين كوبيين. واطلق سراحهم بعد شهرين. 1956-1965 الثورة الكوبية. بدءا من 1965 ارتمى تشي مع رفاقه في التحرير الوطني. وفي يوم 9 أكتوبر 1967 أغتيل تشي جيفارا على يد الجيش البوليفي ومستشارو وكالة المخابرات المركزية الأمريكية

(2)

إنما أنثى تغني!

لفتىً حرٍّ يموت!

أصدقائي .. أنثى تغني!

لفتىً حرٍّ يموت!

نهر حزن في طريقي واليتامى والضحايا ..

وحشود الفقراء

إنَّ جوع الطفل محنةْ..!

إنَّ كلَّ الكون محنةْ

(يا أبي أبغي رغيفاً)

أين "جيفارا" الصَّديق

يتضح من قراءة العنوان أنَّ الأرملة (الأنثى) ليست إلا رمزاً للإنسانية التي فُجعت في (جيفارا) لكنها لم تفقده؛ لأنَّه لا يزال حيًّا في مبادئه، فقد غدا رمزاً لحياة الإنسانية كلِّها، وأيضاً لكلِّ صراع بين قوى الخير وقوى البغي، فهو الممثل للخير والحرية، ورفع المعاناة على كواهل المغبونين.. بل أصبح ملجأهم من كلِّ عَوَز، وقد مثَّل الشَّاعر ذلك أجمل تمثيل بقوله:

(يا أبي أبغي رغيفاً)

أين "جيفارا" الصَّديق

كثيرًا ما تشكِّل الشَّخصيات التَّاريخية ذات الأثر الفاعل في التَّاريخ - سلباً أو إيجاباً - أهمية عالية لخيال الشَّاعر المبدع بما تمنحه من دلالات يصعب الوصول إليها لولا وجود إيحاءات تربط بينها وبين مرموزها تجعلها غير غريبة عن زمن القراءة، ولقد عمد الشَّاعر (أمل دنقل) لإحداها ليقينه أنَّها ستغني تجربته عن التَّصريح المباشر، دون أن تُفْقِدَ ألفاظه ومعانيه مراميها الكامنة خلف القيمة التَّاريخية للشَّخصية، وفي متن قيمتها الفنِّية للنَّص

الشّعري؛ إنَّها شخصية (خمارويه)(*). ففي قصيدة (الحداد يليق بقطر الندى)[1] يستدعيه الشّاعر لإثبات حالة بلده التي يشكّل خوفه عليها من الأسر في التّاريخ هاجساً يسيطر على منطقتي الشُّعور واللاشعور لديه، فهو يقول:

قطر الندى.. يا مصر

قطر الندى في الأسر

قطر الندى..

قطر الندى..

.. كان (خمارويه) راقداً على بحيرة الزّئبق

في نومة القيلولة

فمن تُرى ينقذ هذه الأميرة المغلولة؟

من يا تُرى ينقذها؟

من يا تُرى ينقذها؟

بالسَّيف..

أو بالحيلة

رمزٌ آخر يدخل حيز بنية الصُّورة الشّعرية، ويسهم في تكثيف بعدها النَّفسي في المتلقي الذي يحتفظ بقيمة تاريخه وما كان فيه من أحداث في ذاكرته، ويعمِّق عبر استحضاره كراهية العصرين (الماضي / الحاضر) لتطابقها في الأثر السَّلبي، وهذا هو سرُّ الاستدعاء؛ إنَّها (قطر الندى) التي تحمل رمزية قوية تقود مباشرة إلى المرموز المذكور في النَّص (مصر)، فاستدعاؤها واتخاذها رمزاً للربط بين متباعدين زمنياً، متقاربين وقائع وأحداثاً، يشكّل كشفاً

(*) أبو الجيش خمارويه بن احمد بن طولون: تولى إمارة مصر بعد وفاة أبيه أحمد بن طولون سنة 270ه 884ه، و قد ازدهرت الدولة الطولونية في عهده، و عرف عنه إنفاقه وبذخه، وقد أنشأ بستاناً جمع فيه كل صنوف الأشجار و الطيور في العالم. نكح الخليفة المعتضد بالله العباسي قطر الندى بنت خمارويه و أنفق في هذا الزفاف خمارويه إنفاقات عظيمة، لدرجة أنه بنى لها قصوراً على الطريق بين مصر و العراق بحيث لا تنزل في خيام و لا تشعر بعناء السفر. و قُتل خمارويه بيد بعض مماليكه في دمشق سنة 282هت 895م.

(1) الأعمال الكاملة، ص 203

للفارق بين الواقع الحقيقي الذي يحسه العامة ويعيشونه، وبين الواقع الخيالي للساسة المتفرغين لملذاتهم على حساب أمن رعاياهم وسعادتهم، وبهذا يتشكّل الدور الفني للرَّمز، كون "طبيعة الرَّمز تجمع في وقت واحد بين الحقيقي وغير الحقيقي"[1].

إنَّ زمن كتابة القصيدة (1969) يشكّل مدخلاً لفهم مقاصد الشَّاعر، كما يكشف عمق الأثر النفسي الذي تركته النكسة (الهزيمة) في نفوس الشُّعراء، فلقد شكَّلت ظاهرة التّكرار في هذا المقطع - كما في مجمل النَّص - دالاً على الغليان الذي يستعر أواره في نفس الشَّاعر.

ومن الشَّخصيات التي استهوت الشُّعراء شخصية (مسرور)، تلك الشَّخصيَّة التي يقف تَكَرُّرُ وجودها في العصور كلّها وراء هذا الاستهواء، ومن ثمَّ الاستدعاء. يقول (أمل دنقل) في قصيدة "حكاية المدينة الفضية"[2]:

قد أتى الصبح فقم

شدَّني السيافُ من أشهى حلم

حاملاً أمر الأميرة

- "أنا يا مسرور معشوق الأميرة

ليلة واحدةً تُقضى بدم؟!

يا ترى من كان فينا شهريار؟!

أنا يا مسرور.."

إنَّ دلالات ألفاظ المقطع السَّابق لهذا المقطع تفضي إليه "وعلى الجدران لوحات فريدة - لرغيف.. وزجاجات من الخمر.. وراعٍ وقطيع..." فالرَّابط في المعنى الذي يربط بين (الرَّاعي) وهو الذي يمثِّل الحاكم (وزجاجات من الخمر) الموحية بحياة التَّرف والضياع للحكام، وبين (القطيع) وهم الشَّعب، و(الرَّغيف) الدَّال على فقدان عنصر الحياة الكريمة.

---

(1) د. عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر.قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية - القاهرة - ط6/ 2003م، ص 175.

(2) الأعمال الكاملة، ص 243

كما أنَّ صياح القطيع للمطالبة بالرَّغيف يستدعي وجود السيَّاف (مسرور)، سيَّاف (هارون الرَّشيد) المشهود عليه تاريخياً بقطع رقاب كثيرة بضرباته التي لا تخطئ.. لقد أثبت الشَّاعر أن واقعه يجرِّم الحلم، وهو الحق الشَّخصي، وفي هذا دلالة على فساد السلطة وجبروت المتسلطين، ووأدهم لحياة النَّاس في مهدها، وهو ما يؤكده بقوله في المقطع الخاتم:

أنا يا مسرور لم أسعد من الدُّنيا بفرحة

أنا لم أبلغ سوى عشرين عامْ

خذ ثيابي.. خذ مراياي المنيرة

لقد أثبت الشَّاعر عبر موقع رمزه في تاريخ السَّفك والفتك مدى مرارة الواقع، وشدَّة إيلامه، لذلك ينادي بوجوب أن تختفي صورة مسرور الكريهة من واقعه؛ لأنَّها ذات أثرٍ مخزٍ في تاريخ أمته وحاضرها، وهي شاهد إثبات على سوء السُّلطة العربيَّة خاصة - كونها تعنيه في المقام الأقرب- والإنسانية عامة كونه ينتمي إليها. لقد سمع الشَّاعر عن امتهان المواطن العربي، وهو اليوم يرى الصُّورة ذاتها التي سمع عنها، لذلك أستدعى الرَّمز الجامع والفاضح للواقع المعني به أساساً، مع أنَّه لم يصرِّح علانية بمغزاه، وهذه سمة الشَّاعر المُجيد الذي" لا يعبِّر عن مفاهيم وأشياء بشكل مباشر"[1]. لعلمه بأن استنباط المعنى خاصية القارئ، لذلك فهو يستنير بالمفهوم القاضي بأنَّ" القصيدة تقول شيئاً وتعني شيئاً آخر"[2].

ثالثاً: المرأة رمزاً:

لا تنحصر فاعلية الرّمز الشِّعري وقيمته في الإشارة إلى الموضوع المطروق وحسب؛ وإنَّما تتعدَّى ذلك إلى الارتباط والتَّعالق الدَّلالي، فتسخير الرَّمز باعتباره مؤشرًا فقط، ينفي عنه الأثر الفني المرجو تحققه، ويغدو تكلُّفاً لفظياً خاوياً، فالرَّمز الشِّعري الفاعل هو الذي ينشأ عن علاقة شعورية يقيمها الشاعر بين الرَّمز ومرموزه، بتحفيز من تجربته الشِّعرية، وبغاية حدّها الأسمى تهييج مشاعر المتلقي، الذي تستثيره العلاقة المستحدثة، التي يتتبعها

---

(1) مايكل ريفاتير: دلائليات الشعر، ص 7

(2) نفسه، ص 7

عبر السِّياق الرَّمزي أساس الوعي بمدى جاذبية الصُّورة الرَّمزية ودرجة تأثيرها، بما تحققه الاستعارة الخفية للدال الرَّمزي " فالرموز والعلامات والإشارات هي في جوهرها محركات استعارية"[1]. واتِّخاذ المرأة رمزاً ليس أمراً جديداً؛ فالمرأة كانت الحاضر الأكبر في الشِّعر عامة، والعربي – قديمه وحديثه – خاصة، فهي في الغالب رمز الوطن والدفء والعشق والحنان.. وفي المقابل وقد تكون رمزاً للخديعة والغرور والضِّياع.

ومن الرموز الغريبة المستحدثة أن تكون المرأة رمزاً لجنس أدبي. ذلك ما أقدم عليه الشَّاعر (علي الفزاني) حيث يقول فيها:

كلُّ النِّساء مقفلة
بأشواك القوافي
وحدكِ النِّص الطليق
حرَّة كالموجة العذراء تطفو..
على مدى البحر المحيط!
وأنتِ في كلِّ فضاءٍ لغةٌ مطلقةٌ
لليمامات وحدها البوح الجميل"[2].

يأخذنا الاعتقاد الأول بأن المعني امرأة مشاكسة خارجة عن العرف والأصول المعمول بها، وما كنَّا سندرك أنَّ المعنية هي القصيدة التَّقليدية (العمودية) لولا وجود مفردة (القوافي)، وكذلك القصيدة (الحرَّة) الخالية من الوزن والقافية، بما أوحت به مفردات (النَّص – الطليق – حرة – تطفو – البحر) أي: القصيدة التي تقفز فوق البحور الشِّعرية (الأوزان) فهي حرَّة غير مقيدة، بخلاف القصيدة التَّقليدية، أو الحُرَّة الممتثلة للقوانين الفنِّية الصَّارمة، التي لا يقدر على الوصول إلى نفحاتها العطرية إلا من له قدرة تحمل الوطء على الأشواك (القواعد الفنيَّة) واختراقها. فالشَّاعر يقدِّم نقداً مبطناً لمن ركبوا موجة الشِّعر الحديث غير

---

(1) إبراهيم محمود: الثقافة العربية المعاصرة (صراع الإحداثيات والمواقع)، دار الحوار للنشر والتوزيع – سورية ط1/ 2003م، ص 188

(2) ديوانه: فضاءات اليمامة العذراء، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1 1988م، ص 32

المعتدِّ بالوزن والقافية. لقد قادت "تلك التعبيرات التي يمكن تحليلها على أسس شكلية بوصفها شاملة لحقلين دلاليين"[1]، إلى نشر الوعي بكراهية العبث بالإبداع العربي، والدَّعوة إلى الالتزام؛ لأنَّ الإبداع يشكِّل متنفَّسَ المواطن العربي في زمن النَّكبات الشُّعورية.

وتدخل المرأة حزمة الرموز الشِّعرية في نصوص (أمل دنقل) الذي تعامل معها بالمنظور الموجه بتأثيرات المحيط، ونمط العلاقة بالطَّرف الآخر. ففي قصيدة (الورقة الأخيرة – الجنوبي)[2]، نجده يقول في مقطعها الأخير:

هل تريد قليلاً من البحر

إنَّ الجنوبي لا يطمئن إلى اثنين يا سيدي

البحر – والمرأة الكاذبة[3]

تعبير تجاوز منطق الشعور إلى اللاشعور. تعبير يصوِّر وضعاً نفسيًّا خاصًّا بالشَّاعر. لقد اصطنع حواراً بينه وبين (مرآه) ليكشف عبره عن صراع نفسي بين نفسه التي يعرفها، ونفسه المُتحوِّلة الطامحة. بين البقاء المحبب، والسَّفر المُلزِم. فالبحر رمز للشَّمال، والمرأة الكاذبة رمزٌ للمدينة الكبيرة (القاهرة). وقد رمز لها بالمرأة الكاذبة، تلك التي تسحرك ببريقها واتساع حضنها، لكنك ما إنْ تقترب منها، وتستحوذ على عواطفك حتى تكتشف زيف البريق: (ضياع زحام اغتراب استهلاك نفسي) لذلك كره لنفسه ولأبناء بيئته أن يهجروا مساقط رؤوسهم، سعياً وراء سراب المدينة الخادع.

لقد أطَّر الشَّاعر بهذا الاستخدام الرمزي لتجربته الشُّعوريَّة، مستعينًا بدور الرَّمز في نمو العملية الإبداعية وتجسيدها، ومستفيدًا من إلمامه بمسألة أنَّ "الرمز الشعري لا ينفصل عن التجربة الشعورية"[4]، وهو ما نلحظه جليًّا في سرد سيرته التي كشفها لنا منذ البدء.

---

(1) جيرارد ستين: فهم الاستعارة في الأدب مقاربة تجريبية تطبيقية، ترجمة: محمد أحمد حمد، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – ط1/ 2005، ص 50

(2) الأعمال الكاملة: ص، 387

(3) نفسه، ص 393

(4) د. ساسين عساف: الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1 / 1982م، ص 40.

القناع:

خيطٌ رفيعٌ هو ذاك الفاصل بين الرَّمز والقناع؛ فما القناع إلا صورة من صور الرَّمز، وآلية من آليات التَّعبير الشِّعري لخلق تكثيف فني يبتعد عن التقريرية، ويمنح الذهن فرصة الكشف عن المعاني غير الظاهرة من خلال المقاربات بين الدلالات الحقيقية والمجازية للكلمات التي تشكَّلت من تلاحمها الصُّورة الفنيَّة، والتي اتخذت القناع وسيلة لها. كما يشكِّل حجاباً يقي الشَّاعر الدخول في مواجهات مباشرة مع المجتمع لأسباب سياسية، أو اجتماعية، أو دينية.

وتقوم تقنية القناع على ثنائيَّة الإظهار والإخفاء، فالمزاوجة بينهما، وتبادل الأدوار بين الثنائيتين هما ما يحققان القيمة التَّأثيرية لبنية قصيدة القناع.

ولقد تعددت أنماط توظيف القناع في النَّص الشعري، فهناك من اتَّخذ من الشَّخصية الدِّينية قناعاً، ومَنْ اتَّخذ الشَّخصية الأسطوريَّة قناعاً، ومن اتَّخذ الشَّخصية التَّاريخية قناعاً، ومن وجد قناعه في الشَّخصية المعاصرة، كونه "من الممكن أن يكون القناع شخصية مخترعة تصنفر عناصرها من التاريخ أو الحاضر أو الأسطورة أو منها جميعا"[1].

وإذا كان الشاعر مطالباً بالانزياح بالكلمات عن معناها الاعتيادي، وعن دلالتها المعجمية إلى معاني أخر غير مألوفة تكون - إذا ما أحسن سبكها - عنوان جودة إبداعه؛ فإنَّ سعيه أحيانًا- إلى الابتعاد عن التعبير المباشر إلى تعبير غيره يكون أكثر فاعلية عبر نقل الأشياء من سياقاتها الأصلية إلى سياقات فنية جديدة تكون وسيلتها في تحقيق فنية الصورة الشِّعريَّة بالشَّكل الباعث على الجذب الشُّعوري للقارئ الذي يقع عليه عبء تحديد ماهية الوسيلة، وأهميتها بالنسبة للأداء الفني للشَّاعر.

ولا يتقنَّع الشُّعراء المبدعون إلا بما يرونه عاملاً مساعداً في فنية التَّناول، وآلية ناجعة في التفريغ الكُلِّي للتجربة الشُّعورية التي يعانيها الشَّاعر ويرغب في نقلها لسواه، ولكن في قالب يبعث على الانتشاء بمذاقها الفني قبل التَّأثر بمعناها، عبر صورٍ شعريَّة فاعلة ومطوَّرة.

---

(1) د. جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر. مهيار الدمشقي أنموذجا "دراسة" منشورة في نشرة جائزة الشارقة للإبداع العربي تحمل عنوان "الأسطورة والإبداع" إصدارات دائرة الثقافة والإعلام – الشارقة – ط1 / 2005م، ص 8

فلم تعد الصور - كما في السابق - تشكل من علم البيان والبديع فقط، بل أصبحت تحتوي على بعض الفوارق والمتناقضات والصياغات الجديدة التي تحتوي على اشتقاقات جديدة وعلاقات ورموز وسيمياء وموسيقى وعاطفة[1]. مما يسهم إسهاماً بليغاً في تعميق الأثر الفني، ورسوخ الفكرة التي يتبناها النَّص الشِّعري، وهو ما يضمن وصوله إلى أبعد من منطقة الشعور فيشعل وقدة التفاعل فيها، وبذلك تتعدَّد التَّجارب الشِّعريّة، ويتواتر التأثير الفني في نفس المتلقي عبر تقنية القناع؛ إذ إنَّ كل متلقٍ[*] يستقبل الشخصية المستدعاة ويتعامل معها وفق مكوناته الفكرية والنفسية، ويقوم السياق الذي ترد فيه بدور مهم في توجيه التلقي وتحقيق جدواه[2]. وهكذا يسدُّ القناع مسدَّ الشَّخصية المعنيَّة بالخطاب أصلاً.

أولاً: الشَّخصية الدِّينية (قناعاً):

كم سجَّل لعديد الشُّعراء اتِّخاذهم للشَّخصيات الدينية خاصة التي كانت محور القصص القرآني أقنعة يبثُّون عبرها تجلياتهم النفسية، في مخاطبة شعورية للمتلقي لكن عبر وسيط فاعل يتمثَّل في شخصية ذات أثر تصلح لحمل التجربة ذاتها، كونه يثق بما تزخر به من دلالات روحية تتصل بالعقيدة، مما يمنحهم قدرة إضافية لتحقيق أسمى أهداف رسالاتهم الإبداعية المتمثلة في الإمتاع والإقناع، بما يمكنه من إضفاء طاقات متجددة تجعل الفعل الإبداعي أكثر تكثيفاً؛ لأنَّ آيَ القرآن وما ورد فيها من ذكر لهذه الشَّخصيَّات مكتنزة بالبيان الذي يغني الصورة بالدلالات الواسعة المعاني، لذلك نجد ميلاً شديداً من الشُّعراء على اختلاف العصور التي ينتمون إليها بما فيها هذا العصر إلى توظيف شخصيات ورد ذكرها في القرآن الكريم، في اعتماد متعمد لتشكيل صورهم على أساس قيمتها، واتخاذها أقنعة يوجهون النَّقد لواقعهم من خلالها.

---

(1) د. عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل - بيروت - ط1/ 1980م.ص 365

(*) متلقٍّ

(2) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي)، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1/ 2003م، ص182

تعدُّ شخصية (قابيل) ابن آدم عليه السَّلام من الشَّخصيات الدينية التي اهتمَّ القرآن الكريم بسرد سيرتها للعلاقة القريبة جدًّا من أبي البشرية (آدم) عليه السلام، ولما عنته هذه الشَّخصية للبشر عامة، وللمسلمين خاصة بعلاقتها بالمعتقد الدِّيني، ولأهميتها في الحضور النَّفسي عند المسلمين كونها تعدُّ رمزاً للتَّمرد والعنت والأنانية، فهي من الشخصيات الدينية المنبوذة[1]، الأمر الذي جعل الشَّاعر علي الفزاني يتخذها قناعاً يتحدَّث من خلاله لفضح زيف الواقع، وتملُّق أهله وتلونهم، ويرسم به صورته الشِّعرية التي جعلها ترجماناً للأحاسيس والمشاعر الباطنة[2]. يقول في حوار مصطنع:

أيها الساقي الوسيم
تعرف البسوس وجهي
كنت في جند - المهلهل
ورآني الناس في صف - كليب
وأنا في الفتنة الكبرى أقاتل
حاملاً رمحاً ومصحف
وأنا في العدوة الأخرى مكين
هكذا شئتُ وأبغي أن أكون!
حاضراً في اللعبتين!
أيها الساقي الوسيم
ثم ماذا؟؟
أنا في غرناطة الثكلى أساوم
تارة في قصر عبد الله رمح
تارة في سيفي صليب!

(1) ينظر: د. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 98
(2) د. شفيع السيد، قراءة الشِّعر وبناء الدلالة، دار غريب للطباعة والنَّشر – القاهرة – د.ط / 2007 م، ص 279

إنّنا نرى تقلُّب وجه (القناع) بين الخبث والفتنة وإثارة النَّزعات التي تمثلهما (البسوس)، والعنت والتّسلط والاحتكار وهو ما يمثله (كليب)، وهما خصمان. وجاهلية (المهلهل) التي دمَّرت المجتمع، وقطَّعت أواصر القربى، ثمَّ نراه وقد أصبح وجهاً من وجوه الفتنة الكبرى، في إشارة إلى القتال الذي وقع بين جيشي (علي بن أبي طالب)، و(معاوية بن أبي سفيان)، وقد أشار لوجوده في جيش معاوية ب (الرِّمح والمصحف)(*)، وفي جيش (علي) باستخدام مفردة (الأخرى) في قوله: "وأنا في العدوة الأخرى مكين"، وفي العصر التَّالي تارة مع المسلمين، جنديًا من جند (عبدالله)(*) وأخرى في الجيش المقابل مع النَّصارى وهو ما بيَّنه بقوله: تارة في سيفي صليب". وينتقل إلى عصره. فيقول:

أيها الساقي الوسيم
مرةً أخرى أعود
ورآني الله والتاريخ في حرب الخليج
حاملاً كالناس شارات كثيره
شارة للذود على إرث القبيله!
نجمة للأمم المتحدة!
شارة الحلف.. والحلف صديق
وحباني مجلس الأمن وساماً أطلسياً
من عظام وحديد!

لم يكفه التَّلون السَّابق في العصور الماضية، فلحق بزمن الشَّاعر فكان واحداً من القوات الدَّولية (قوات الأمم المتحدة) التي عبَّر عن سخريته منها، وفي الوقت نفسه كان واحداً من قادة دول الخليج الذين أشار إلى كيفية توليهم السُّلطة ب (إرث القبيله!) وقد كان

(*) إشارة إلى الحيلة التي لجأ إليها معاوية وأعوانه عندما أحسوا بهزيمتهم أمام جيش علي بن أبي طالب ليوقف القتال، لعلمهم باحترام علي للمصحف الشريف، وهذا ما كان إذ أمر علي بوقف القتال.

(*) أبو عبد الله الصغير، المولود في قصر الحمراء بغرناطة عام 1452، كان آخر ملوك بني نصر. وقد استسلم بعد حصار طويل لغرناطة. وبعدما تلقى الأسبان الكاثوليك مساعدات كبيرة من جميع أنحاء أوروبا بقيت هذه المملكة صامدة تقاوم لوحدها، إلى أن سقطت عام 1492 فغادرها إلى شمال أفريقيا وتوفي في فاس المغربية عام 1528م.

لعلامة التَّعجب مدلولها الواضح. ومرة أخرى كان واحداً من جند الحلف الأطلسي. لقد قطع الشَّاعر هذه الرِّحلة الطويلة مختفياً خلف قناعه (قابيل) ليفضح الخلل النفسي للإنسان العربي الذي صار دمية وإمعة في أيدي الآخرين ممن يناصبون العداء. فلا إرادة له ولا فكر.. قد سيطر عليه الهوى والهوان فجعلاه يهدر المبادئ التي تخلده بأثر جبنه، وحرصه على مصلحته الخاصة دون إقامة أي اعتبار لمن يرعى شؤونهم. ثم يقفز الشاعر إلى الحقبة المعاشة وتحديداً إلى الماضي القريب إلى حرب الخليج الثانية ليربط بين خيانات الماضي المعشة في ذاكرته، وخيانات الحاضر ليقول ما أشبه اليوم بالأمس، وليبين أن الخيانات العربية مازالت تحاك وتدبر في السِّر والعلن تحت مسميات وشارات متعددة، معتمداً على أنَّ "سلامة الذاكرة وتدرجها من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل هي الشاهد على هذا الترابط والمحقق له"[1]، ويستهزئ بالأعذار المشينة التي يتستَّر خلفها الحكام العرب بإيماءاته الفنية: شارة للذود عن القبيلة وشارة تحمل نجمة الأمم المتحدة، وأخرى للحلف الصديق. ووساماً أطلسياً من مجلس الأمن مصنوع من عظام الموتى وحديد 'الأسلحة الفتاكة.

وتحضر الشخصية الدينية بحنكة وفاعليَّة في نصوص (أمل دنقل) الشِّعرية، حيث التَّنويع والتكثيف في التَّوظيف، ومن ذلك اتخاذه لشخصية (ابن نوح) عليه السلام قناعاً، وهو المستمد لصفته وقيمته من صلته بشخصية نبي اللَّه (نوح).. يقول في قصيدة "مقابلة خاصة مع ابن نوح"[2]:

جاء طوفان نوح
هاهم "الحكماء" يفرون نحو السَّفينة
المغنون - سائس خيل الأمير -
قاضي القضاة
(.. ومملوكة!)

---

(1) د.محمد زكي العشماوي: الأدب وقيم الحياة المعاصرة، دار النَّهضة العربية للطباعة والنشر - بيروت- د.ط / 1980م، ص 191.

(2) الأعمال الكاملة: مكتبة مدبولي، ط2 / 2005م، ص 423

حامل السَّيف - راقصة المعبد
(ابتهجت عندما انتشلت شعرها المستعار)
جباة الضرائب - مستوردو شحنات السلاح -
عشيق الأميرة في سمته الأنثوي الصَّبوح!

جَمْعٌ من أهل المراتب والصِّفات المعروفة التي تشكَّلت منها المجتمعات العربية في مختلف العصور، يفرون من مواجهة الطوفان الذي اجتاح بيئة الشَّاعر. يفرون باتجاه سفينة النَّجاة التي صنعها (دنقل) من ألواح شعوره ليجمع فيها من أضنوا نفسيته بشنيع فعالهم، وعند ساعة الحسم جبنوا وفرُّوا للنجاة، لكنَّ فرارهم كان للموت طعناً بكلمات الشَّاعر:

جاء طوفان نوح
هاهم الجبناء يفرون نحو السَّفينة
بينما كنتُ
وكان شباب المدينة
يُلجمون جواد المياه الجموح
ينقلون المياه على الكتفين
ويستبقون الزَّمن
يبنون سدود الحجارة
علَّهم ينقذون مهاد الصبا والحضارة
علَّهم ينقذون.. الوطن!

تحريك الشَّاعر لأكثر من حاسة عند المتلقي له قصده ومغزاه؛ فالأعين ترصد المعاناه، والأيادي - شعورياً - تشارك في النقل والبناء، لذلك كان لابدَّ للمتلقي من وقفة تساؤل واندهاش أمام هذه الصُّورة التي يرسمها الشَّاعر من نسج خياله، فطوفان نوح توقف وانتهى أثره بعد أن أقلعت السحب بأمر ربِّها وغيض الماء، ولم تبقَ إلا قصته، لكنَّ التساؤل يتوقف والاندهاش يزول بمعرفتنا لدلالة الطوفان في النَّص، فما هو إلا (رمزٌ) يجسِّد اجتياح الغرب لأرضنا وفكرنا.. ولهذا أسقط الشَّاعر أحداث ذاك الزَّمن (زمن الطوفان) على زمنه لكن

بمتغيرات، فلقد قَلَبَ الشّاعر موازين الأشياء، وبدّل الحقائق، ليس لغاية نزقيّة عبثيّة؛ وإنّما لقيمة فنيَّة مضمارها منطقة الشّعور لدى المتلقي. فالثّابت في النّص القرآني أنَّ الّذين آمنوا مع نوح هم مَنْ ركبوا السفينة، وهم الّذين نجوا من الغرق بعد أن استقرت بهم فوق جبل (الجودي)، وأنَّ مَنْ تخلفوا هم العصاة بمن فيهم ابن نوح (كنعان)، لكنَّ الشّاعر - لإثبات أمرٍ بيّنه في تجربته الشّعريّة - بدّل مواقع الفريقين فأحدث - بلغة التّصوير الشّعري، وبالتّشكيل المفتعل لقناعه - انكساراً حادًّا في المخزون المعرفي للقارئ الذي - دون ريب - سيصدمه التّغيير، لكنه في المقابل سيكون المستفزَّ والمحفّز لفكره كَي يمعن في البحث عن مسوّغٍ يكتشف به سرِّ إقدام الشّاعر على تغيير الحقائق، ليكتشف أنَّ الواقع هو من دفع الشّاعر لذلك، فلم يجد وسيلة يُظهِرُ بها سوءته إلا السُّخرية منه بقلب الأدوار، فيدرك المتلقي بعد تكثيف الفكر صدق الشّاعر فيما ذهب إليه، ويشرع في التّفاعل مع الصُّور الشّعرية فتلتقي التجربتان الشُّعوريتان لتشكلا موقفاً موحداً مؤسساً على نبذ الواقع والدّعوة إلى كراهيته، كونه المانح حقَّ السِّيادة والنَّجاة والسمو والخلاص لمن ليسوا مِن أهل استحقاقها:

صاح بي سيدُ الفلك - قبل حلول
السّكينة:
'انجُ من بلد.. لم تعد فيه روح'
قلتُ:
طوبى لمن طعموا خبزه..
في الزّمان الحسن
وأداروا له الظهر
يوم المحن!
ولنا المجد نحن الذين وقفنا
(وطمس الله أسماءنا)
نتحدّى الدّمار..
ونأوي إلى جبل لا يموت

(يسمونه الشّعب)

تحولت السَّفينة - التي كانت وسيلة النَّجاة لطائفة المؤمنين - بين يدي الشَّاعر إلى وسيلة لفرار المارقين عن المبادئ الإنسانية ممن امتصُّوا حياة الوطن، تاركين المواجهة والمعاناة للمقهورين المحرومين من الانتماء لخيرات الوطن. لقد رسم الشَّاعر الصورة ذاتها التي أوردها النَّص القرآني، حين نادى (نوح) ابنه ليركب معهم في السَّفينة، لكنَّ الشَّاعر - متمثلاً في قناعه - رفض الصعود؛ لأنَّ الرَّاكبين الذين تنكروا للوطن لن تذهب بهم السفينة للرسو على جبل النَّجاة، فقد خلَّفوه وراءهم، وهو الذي سيأوي إليه الشَّاعر ورفاقه، فينجيهم من الطوفان، فهم لم يفرُّوا منه كالآخرين (الجبناء).

إنَّ غاية الشَّاعر من وراء رصد الواقع بالتَّناص مع صورة (طوفان نوح) الحقيقي غاية مزدوجة، فهي تقود إلى نشر الكراهية لأفعال هؤلاء وأمثالهم في زمنه المخنوق بالخسة والدناءة، إذ إنَّهم لا يعرفون الوطن إلا في حالة الأخذ، لكن عند العطاء يتقاعسون، وينسلخون من ولائهم إيثاراً للسلامة، وهو الفعل الذي عابه على رفاقه الشُّعراء الذين غادروا الوطن في عهد السَّادات. ويحبب - في المقابل - بمن حملوا صون الوطن على عواتقهم دون أن يكون لهم ذكر، أو حظوة في صفحات التَّاريخ. لكنَّ الشَّاعر أخذ على عاتق تجربته الشِّعرية مسألة إنصافهم، وقد فعل وأنصف.

ثانياً: الشَّخصية الأسطورية (قناعاً):

دأب الشُّعراء على توظيف الأساطير في بناء قصائدهم للاستفادة من مخزونها الفني، فاتَّجهوا لاتخاذها قناعاً يعلِّقون عليه حالاتهم لغرض خلق سياقات شعريَّة موازية للحالة الشُّعورية التي يعيشونها ويحسُّون أثرها، ومحفِّزاً للشعور النفسي للمتلقي الذي سيكون للتوظيف الأسطوري شأنه في رفع درجة تفاعله مع النَّص، وهذا عائدٌ لدرجه وعيه بالموروث الإنساني، وما قدَّمه من قيمة في الماضي، وما يمكن أن يقدمه للحاضر، ودالٌ على

"فهم الموقف المعاصر وإذابته في شبيهه الأسطوري ليكون الكل الذي يعطي الإحساس بالصدق التلقائي"-[1].

ومن الشّخصيات الأسطورية التي وظّفها الشّعراء بطلاقة شخصية (السندباد). هذه الشّخصية الفلكلورية التي دخلت عالم الأسطورة بما نسج حولها من خوارق غير عادية حولتها مع مرور الزمن وكثرة التّداول إلى أسطورة مثلها مثل (شهرزاد، وشهريار، و..). وتأتي قيمة الأسطورة للعمل الإبداعي من أنّها "تعمل كخميرة لكل أشكال التعبير الفني"[2]، ولكن ليس بالمعنى الحرفي للقول فهناك عناصر غيرها تسهم في ذلك.

وشهريار الذي دخلت حكاياته عالم الأساطير عن طريق التّداول المكثّف والإسقاطات المضافة عبر تعدد الرِّوايات والزِّيادة عليها بغية إثارة المستمعين، وعبر دورة الزّمن؛ يجد له مكاناً في إبداع الشّاعر الليبي (علي الفزاني) المولع بتوظيف التراث، حيث يتّخذه قناعاً ليتمكن من خلاله من الاستماع الخاص لحكايات (شهرزاد)، وليجعلنا نستشف التّجاذب الدلالي الحاصل بينه وبين قناعه لتتجلّى أمامنا حقيقة أنّ "القناع هو محصلة التفاعل القائم على التجاذب المتبادل بين طرفي القناع - أنا الشاعر - أنا الآخر"[3]، وهو ما أبدعه لنا شعراً في قصيدة (شهرزادي الخائنة) [4] التي يقول فيها:

شهرزادي فتحت باب المدينة
ثم صاحت في الأبابيل اللّعينة
ادخلوها.. ادخلوا فالشّرق موتى وسكارى
كم روت لي هذه الرقطاء في ليل التوتر
خبرتني عن أبي زيد الهلالي وعنتر

---

(1) د. أحمد كمال زكي: دراسات في النّقد الأدبي، دار الأندلس للطباعة والنّشر والتّوزيع - بيروت - د.ط / د.ت، ص 179

(2) محفوظ محمد أبو احميدة: قراءات في الأسطورة، منشورات اللجنة الشعبية العامة للثقافة والإعلام، ط1 / 2007م، ص 15

(3) حنان محمد شلوف: الصورة الفنية في شعر علي الفزاني، دراسة منشورة في (مجلة عراجين)، العدد 5 / 2006م، ص 107

(4) الأعمال الكاملة، المجموعة الأولى، ص 137

وسقتني ألف كأس بتعاويذي معطّر
وأنا ألهو غبياً، ثم ألهو، ثمّ أسكر
أين من عيني هاتيك المجالي
وهي ملأى بفلولي وجنودي ورجالي؟
أين قدسي؟.. وضفافي؟.. يا ليالي
ذهب التّاريخ مني ببلادي وخيالي

أفصح الشّاعر بإلحاق (شهرزاد) به، وذلك بنسبتها إليه قائلاً: (شهرزادي) عن اختياره للشّخصية المقابلة لها في الأسطورة (شهريار) قناعاً؛ فالمستمع كما بيّن لنا السَّرد الشّعري ليس الشّاعر. وقد قاده ذكاؤه إلى مثل هذا؛ لأنّ المتلقي شغوفٌ بحكايات ألف ليلة وليلة، ومتعاطفٌ جدًا مع شخصياتها. وتأسيساً على هذه المكانة اتخذها قناعاً يفرّغ من خلاله شحناته الشُّعورية المتوترة بفعل الواقع المزري، والخيانات الكثيرة التي أضرت بالأمة وضيعتها، والتي تأتي في مقدمة أسباب توتره، فهو على بيّنة بقيمة الموروث الإنساني في خدمة النّص الشّعري بعد أن أصبح الرّمز / القناع والمرآة والمرايا، والإشارات، ومضات تهيئ المناخ الشعري العربي للتواصل مع روح الأمة[1]، لذلك اتخذ من شهريار قناعاً يضيء به تجربته الشّعرية، ولذلك بدأ بوصف شهرزاده بالخائنة، وما شهرزاد هنا إلا رمزٌ للشّهوات التي أغرت أبناء أمته فألهتهم عن مخططات الغرب الذي وجد الباب مشرعاً للعودة إلى غزو الأمة أرضاً وفكراً وثقافة، فأصبح همهم السّمر والمجون الذي أفقدهم كلّ شيء، والذي جعل (القناع) يستفيق متأخراً، ويسأل - لكن بعد فوات الأوان -: أين قدسي؟.. وضفافي؟.. يا ليالي.. لكن لا جواب؛ لأنّ المجد الذي سجله التّاريخ لنا بددناه بحمقنا وانخداعنا وراء معسول ملذات الذّات.

ويدفع القلق النّفسي المتواتر بسبب ما يعج به الواقع العربي من مؤامرات ودسائس تُطيح برأس الوجود العربي، وتحول دون خصبه ونمائه الشّاعر(أمل دنقل) لأنْ يعتصر

---

(1) د. خالد الكركي:الرُموز التُراثيّة العربية في الشّعر العربي الحديث، دار الجيل – بيروت – مكتبة الرائد العلمية – عمّان – ط1 / 1989م، ص 146

شعوره ليعبِّر عن ذلك مستمداً طاقته الإبداعية من وعيه بمأسوية الواقع، وهو ما نرصده في قصيدة (العشاء الأخير) [1] التي يقول فيها:

.. أنا "أوزوريس"[*] صافحت القمر

كنت ضيفاً ومضيفاً في الوليمة

حين أُجلِستُ لرأس المائدة

وأحاط الحرس الأسود بي

فتطلعت في وجه أخي..

فتغاضت عينُه.. مرتعدة!

أنا أوزوريس، واسيت القمر

وتصفحت الوجوه..

وتنبأت بما كان. وما سيكون؟

فكسرت الخبز، حين امتلأت كأسي من الخمر القديمة

قلت: يا أخوةُ هذي جسدي فالتهموه

ودمي هذا حلالٌ.. فاجرعوه

خبأ المصباح عينيه.. بأهداب جناحيه..

لكي تخفى الجريمة

وتثنى الضوء من حد الخناجر!

حضَّر الشّاعر لاستدعاء القناع الأسطوري مِنَ البدء (العنوان) وهو (العشاء الأخير) في إشارة دالة على ما كان من شأن الوليمة التي أعدَّها (ست) [*] لأخيه الملك (أوزوريس) وقد جهَّز تابوتاً على قياس أخيه، الذي نام فيه بعد أن جرَّبه الجميع قبله فأحكم

---

(1) الأعمال الكاملة: ص 167

(*) أوزيريس إله البعث و الحساب و هو رئيس محكمة الموتى عند قدماء المصريين، من آلهة التاسوع المقدس الرئيسي في الديانة المصرية القديمة. حسب الأسطورة المصرية،

(*) ست أو الإله ست هو إله الشر عند المصريين القدماء كان من أهم اعضاء الشرف في أسطورة ايزيس واوزوريس فهو الذي قتل اوزوريس ولذلك أصبح اله الشر تزوج من نفتيس وقُتِلَ على يد حورس.

إغلاقه عليه ورَماه في النيل بمساعدة أعوانه الذين أشار إليهم الشّاعر بقوله (وأحـاط الحـرس الأسود بي)، لكن بطل الأسطورة - كما في الأسطورة - لم يكن مدركاً لما يُخطَّـطُ لـه؛ وأمّـا الشّاعر فقد كان كما أوضح ذا دراية بالدسائس والمكائد، وفي هذا إيحاء بتفشي هذه الرذائـل حتى غدت أمراً بيناً.. ولقد حدَّد نمط شعوره بداية بقوله: "صافحت القمـر" ثـم عـاد ليقـول: "واسيت القمر" والفرق الشّاسع بين المصافحة والمواساة لا يحتاج لإقامة دليل، وهـو مـا يؤكـد تمدد المؤامرة التي كشفتها نظرته في وجه أخيه الذي جعل منه رمزاً لكـلِّ حـاكم متـآمرٍ علـى تاريخ أمته، ومكبلٍ لحاضرها، وائدٍ لمستقبلها، فاستدعاؤه كان رهناً بما اقتضته ضرورة الحالـة الشُعورية الدّاعمة للتَّجربة الشِّعريَّة "فالشاعر يتصرف في الرمز أو الأسطورة بحسب ما تتطلبـه تجربته الشعرية"[1]، ولذلك اتخذ من نفسه رمزاً للشعب المُتَآمَرِ عليه، الذي أصبح وجوده حـرًّا كريمًا مباحاً لكلِّ طاغية غادر. ويؤكد في المقطع التَّالي سوء الحال وبئس المآل قائلاً:

ربما أحياك يوما دمع " إيزيس" المقدَّس

غير أنا لم نعد ننجب إيزيس جديدة

لم نعد نصغي إلى صوت النشيج

ثقلت آذانُنا منذ غرقنا في الضجيج

واقع لا يبشر بخير. واقع يفرض كراهية البقاء؛ لأنَّه فاقد للجرأة والبطولة، فاقدٌ لمنقذٍ يعيد إليه الحياة كما فعلت "إيزيس"(*) التي أعادت جثة زوجها " أوزوريس" ثـمَّ جمعـت أشـلاءه التي فرَّقها أخوه (ست) على أربعة عشر مكاناً، وتمكنت من أن تتناسل معه حتى أنجبت منـه ابنهما (حورس) الذي قاتل عمه الطاغية وهزمه، وأعـاد الأمـور إلى طبيعتهـا الأولى: حـبٌّ، ووحدة، وحياة، وهي ما يسعى الشّاعر إلى نشرها عبر نتاجه الإبداعي.

---

(1) د. فاتح علاق: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق – د.ط / 20058، ص 269

(*) إيزيس هي ربة القمر و الأمومة لدي قدماء المصريين. وكان يرمز لها بامرأة علي حاجب جبين قرص القمر،عبدها المصريون القدماء والبطالمة والرومان. كانت للمصريين الأم المقدسة، وزوجة أوزوريس، شاركته في حكم مصر، وعندما قتل جمعت أشلاءه التي كانت قد دفنت في أنحاء شتى من مصر، وأعادت إحياءها بفضل قواها السحرية.

ثالثاً: الشَّخصية التَّاريخية (قناعاً):

صفحات التَّاريخ ملأى بأسماء العظام ممن أثَّروا في حياة الإنسانية، فأثْرَوا قيمَ المبادئ والحرية، ولم يقتصر ذلك على مجال بعينه، فكلُّ شخصية سجَّلت ذودها عن كرامة الإنسان بما حُبيت به من قدرات أهَّلتها لذلك، فكان منهم: المناضل بالسيف، والمناضل بالكلمة.. لذلك توجَّه الشُّعراء إليهم مغتنمين قيمهم في ذاكرة المتلقي، شأنهم شأن الأساطير، وهو ما جعل الشَّاعر يتَّخذ الشخصية التاريخية - في ملمح مميز لها - قناعا لفكره، بالقدر الذي يتخذ غيره من الأساطير أقنعة ورموزاً[1]. ومن الشَّخصيات البارزة في تاريخ النضال الإنساني شخصية (سبارتاكوس)[*] قائد ثورة العبيد ضد الرومان الذي استدعاه الشَّاعر(أمل دنقل) من أسفار التَّاريخ، ليكون شاهداً على سوء عصره، وليكون قناعه المكلَّف بنقل تجربته الشُّعورية، وتكثيف الأداء الفني لتجربته الشِّعرية. يقول في قصيدة كلمات سبارتاكوس الأخيرة[2]:

المجد للشيطان.. معبود الرِّياحْ

من قال لا في وجه من قال نَعمْ

من علَّم الإنسان تمزيق العدمْ

من قال لا.. فلم يمتْ،

وظلَّ روحاً أبدية الألم!

...

معلَّقٌ أنا على مشانق الصباح

---

(1) د. انس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، الأسطورة في الشِّعر العربي الحديث، المنشأة الشَّعبية للنَّشر والتَّوزيع، د.ط/ د.ت، ص 92.

(*) سبارتاكوس العبد الذي خاض الثورة ضد الرومان، والتي سميت ثورة العبيد الثالثة(ت في عام 71 ق).حيث اسر وبيع كعبد لأحد الرومان الذي كانت لدية مدرسة لتدريب العبيد لاستخدامهم كمبارزين ومصارعين في حلبات خاصة تقام لأجل المتعة. ثار هو والعبيد الآخرين الذين كانوا معه. والحقوا هزائم عديدة بالجيش الروماني إلى أن قتل في أخر معركة وانتهت الثورة بموته، كما صلب العبيد الآخرون في الساحات العامة.

(2) الأعمال الكاملة: ص 91

وجبهتي - بالموت - محنيَّةْ!

لأنني لم أحنها.. حيَّة!

أيمكن أن نقول أن هناك دعوة لكراهية الانهزامية، وحب الموت بشرف أبلغ من هذه الأسطر البليغة لغة وصورة؟! إنَّه تثقيف إبداعي عالي الأثر النَّفسي، بما أضفاه الشَّاعر من مزج محبوك بين مدلولات الألفاظ وشحنات المعاني. وقد أخفى وجوده في النَّص، وأظهر - عامداً - صوت شخصيته المستدعاة (سبارتاكوس)، لما يحمله هذه الرَّمز من قيمة وجودية عالية، وفنيَّة بليغة. وفي الحقيقة لا أقف مع من يحتجون على البيت الأول، وهناك من يتجنب إثباته، ظنًّا منه أنَّه يمجِّد الشيطان، أو يتعاطف معه شأن بعض الشُّعراء الغربيين كالشَّاعر الإنجليزي (ملتون)، والفرنسي (فيكتور هيجو) ومن نحوا نحوهم من الشُّعراء العرب مثل (عباس العقاد)؛ لأنَّ مَنْ رأوا ذلك حجبوا المعنى المراد فعلاً، وراء فكرهم العقدي وحسب، وهو ما جعلهم يخطئون حقيقة القصد، فالشَّاعر لا يمجد الشيطان؛ إنَّما يستهزئ ممن يفعلون ذلك، وهم من أوحى لصفتهم بقوله: "في وجه من قال "نعم"؛ لأنَّ من قال لا هو(سبارتاكوس)، ولأنَّ الشيطان المعني هو (الرُّومان)، وهم معبود الرِّياح، والرياح متقلِّبة، وهم من يمجدونهم، فشأنهم يختلف عن شأن (سبارتاكوس) ومن معه ممن يقفون على مبدأ واحدٍ يذودون عنه، وأنَّ قائدهم هو من كسر حاجز الخوف والرَّهبة، حاجز اللاحياة (العدم) ليصنع الحياة. وهو مَنْ لم يتمكنوا من إخضاعه لسلطانهم، أو أن يفرضوا عليه الانحناء أمامهم، لذلك اختار الموت، وبعد الموت لا فرق بين أن تنحني الجباه، أو تبقى على حالها. وهذا ما قرره الشَّاعر الذي يقطر شعوره عبر كلماته قلقًا وسخطًا على واقعه الذي يرفض الانحناء لأزلامه، ويفضل خُلدَ الموت كما هو شأن قناعه.

ويجد في (اليمامة) ابنة المغدور (كليب) خير قناعٍ ينادي عبره بضرورة رفض الصلح مع أعداء الحياة، ومحاولة للخلاص من التوتر والصراع والقلق[1]، وينسج من وحي كلماتها قصيدة مشحونة بالانفعالات النَّفسية التي رفضت أن تظلَّ حبيسة المشاعر، فيدفع لنا عبر

---

(1) د. أحمد زياد محبك: دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة، دار علاء الدِّين للنَّشر والتَّوزيع والتَّرجمة - دمشق - ط1/ 2001م ص 20

قصيدة (لا تصالح)[1] تجربته الشُّعورية المتأججة بفجيعة الصُّلح مع الكيان الصهيوني ليؤجج كراهيته باعتبارها استسلاماً ورضوخاً، ويكره رؤية مصافحة أيادٍ تلطخت بدماء أخوته، فيقول:

لا تصالح
ولو حرمتك الرقاد
صرخات الندامة
وتذكر..
(إذا لان قلبك للنسوة اللابسات السواد ولأطفالهن الذين
تخاصمهم الابتسامة)
أن بنت أخيك "اليمامة"
زهرة تتسربل في سنوات الصبا
بثياب الحداد..

إن تعدُّدَ مقاطع القصيدة وطولها يفرض عدم إثباتها كلّها، لذلك تخيرتُ بعض مقاطعها لإثبات ما ينادي به الشَّاعر الذي تركنا مع قناعه، وأخذ يترصَّد ردود انفعالاتنا. إنَّه يناشد مناشدة الجريح المُصِرِّ على طلبه بحتميَّة التراجع عن المصالحة مع العدو التي بنيت على حجة حقن الدماء، ومنح الأطفال والنساء الحياة، فحياتهم - كما يرى الشَّاعر - في استمرار المقاومة مهما بلغ بذل التَّضحيات، وهو ما يدعوه لمواصلة رفضه قائلاً على لسان قناعه:

لا تصالح
ولو توَّجوك بتاج الإمارة
كيف تخطو على جثة ابن أبيك..؟
وكيف تصير المليك ..
على أوجه البهجة المستعارة؟
كيف تنظر في يد من صافحوك..

---

(1) الأعمال الكاملة، ص 347

فلا تبصر الدم..

في كل كف؟

إن سهما أتاني من الخلف..

سوف يجيئك من ألف خلف

فالدم - الآن - صار وساما وشارة

جساس رمز للغدر والخيانة، والشّاعر توافق بينه وبين الطرف الثاني في الصلح المرفوض (إسرائيل)، لكنه يؤكد أنّها (إسرائيل) تفوق الرّمز غدراً وخيانة. كما يضعنا المعنى الذي نستقيه من السطر الأخير أمام تأويلين اثنين مؤكدين للقصد، أولهما: أنَّ القادة الإسرائيليين الذين تصافحهم اليوم قد وصلوا لمناصبهم هذه على جثث أبناء شعبنا، وهو ما يوافق قوله: "كيف تخطو على جثة ابن أبيك..؟" وقد كافأهم الآخرون على ذلك بالأوسمة والمباركة لأفعالهم. وثانيهما: أنَّ تضحيات أبناء الشّعب الفلسطيني خاصة، والعربي عامة أوسمة شجاعة وشرف، وهي إشارات للنّصر والخلاص، فلا ينبغي أنْ تكون كثرة الشهداء دافعاً للاستسلام؛ وإنّما دافعٌ للصمود وقوة الإصرار والعزيمة، وهو ما يؤكده المقطع السَّابق. فالشّاعر يثبت كراهية الاستسلام، ويربي المتلقي عليها، وفي المقابل يحرِّض على حبِّ البذل من أجل الوطن، وأيضًا ينفِّر من الحرص على الإمارة مهما كانت الوسائل التي جاءت بها، ومنها الخضوع للأعداء، والسقوط في فخِ إغراءاتهم.

ويقف الشعراء - وبخاصة - شعراء العصور الأولى في مقدمة صف الأقنعة التّاريخية التي كثيراً ما لجأ إليها الشُعراء المعاصرون ليحملوا على تاريخها الثّري بالدلالات ما يعانونه من تجارب عصرهم حيث "يمثّل القناع شخصية تاريخية - في الغالب - (يختبئ الشاعر وراءها) ليعبر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها"[1]. لمثل هذا اتَّخذ الشّاعر (علي الفزاني) من الشّاعر الفرنسي (بول أيلوار) قناعاً يحمل تجربته الشُعورية للمشابهة بينهما من حيث المعاناة النَّفسية التي فرضها عليهم مغتصبو الحرية، مع اختلاف

(1) إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط3 / 2001م، ص 121

الرُّقعة الجغرافية. وفي قصيدة حملت اسمه "بول أيلوار"[1] يتعانق مع قناعه ليكونا ذاتاً واحدةً. حيث يقول:

رسمتُ فوق ذلك الرَّصيف والجدار
حريتي مصلوبةً على الأشجار
حريتي في قبضة المغول والتتار
في لفظة قدسية يقرؤها الصِّغار
في سَفْرَةٍ.. في سِفرِ
إيلوار!

استخدم الشَّاعر تاء الفاعل ليؤكد أنَّه الشَّخصية المتعالق معها نفسها، لذا ابتعد عن تاء الخطاب، ثم نسب الحرية المنشودة لكليهما. ولقد كان في اختياره الرَّسم على الرَّصيف إيحاءٌ بالعمومية، كونه ممر يعبر فوقه الجميع ممن هم على هامش الحياة وما أكثرهم من الشعوب المقهورة، كما أنَّ الجدار يمنح إيحاء بالديمومة. وكذلك الأشجار التي هي في أصلها رمز للحياة لا للموت الذي يوحي به الصَّلب.. ولقد رمز للمحتلِّ المغتصب وائد الحرية بالمغول والتتار، الذين غدوا رمزاً للدمار والبطش عبر التَّاريخ لما فعلوه من تنكيل بأهل العراق والشَّام في زمنهم، لكنَّ الشَّاعر يستدعيهم لتصوير بشاعة المحتلِّ وأعوانه. ويبرهن على وقوفه في وجوهم، والتحريض على الثورة بما يملك من ملكة إبداعية مؤثرة، وهو الشأن ذاته الذي فعله الشَّاعر الثَّوري (أيلوار) الذي تفهَّم الشَّاعر قيمة دوره في الثَّورة الفرنسية، فهو دون شكٍ - يدرك حقيقة أنَّ "قيمة الرَّمز الثوري في النص الشعري معتمدة على نجاح الشاعر في فهمه على أنه مادة نضالية حية تتجدّد من خلال وجدان الناس"[2]، ولقد جعله قناعه ليتجدَّد من خلاله، فقد التقيا في الدعوة الصَّريحة لضرورة البحث عن الحرية ونيلها، وفي ذلك تجسيد تلقائي لكراهية سارقيها من الشُّعوب، وحُبٍّ من يدعم ناشديها.

---

(1) الأعمال الكاملة، ص 123

(2) د. خالد الكركي: الرُّموز التُّراثيَّة العربية في الشِّعر العربي الحديث، ص 154

شكَّلت الصُّورة الشِّعريَّة عند الشاعرين معراج المتلقي إلى تجارب الشُّعراء المُفرَّغة في إبداعاتهم الشِّعريِّة بالكيفية الأكثر نجاعة في بثِّ أفكارهما لإحداث الأثر في الآخر، تلك القائمة على مواقفهم الخاصة من المحيط، بالإضافة إلى انعكاسات مواقف الآخرين في نفوسهم مُحْدِثةً تأثيرها الفاعل والقوي مما حتَّم صوغها ذاتياً محملة بشحنات تجارب الآخرين. كما شكَّلت الصُّور الشِّعرية لانموذجي البحث أثراً واضحاً في رسم ثقافة الحب الكراهية تأسيسا على موقفي الشَّاعرين من الواقع الذي فرض كراهية أشياء فعنى في المقابل - حبَّ أضدادها. وقد أسهمت عوامل عدَّة بدءًا من البيئة المحيطة وظروف النَّشأة، والثَّقافة الخاصة في تكوين شخصيتيهما، وتحديد أنماط سلوكيهما في التَّعامل مع ما يصطدم بأفكارهما، وبخاصة فيما كان له علاقة بالانتماء (الجنسي والعقدي)، وهو ما أوجدهما في مقدمة صفوف الرَّفض والمجابهة مع الواقع المزري، ومَنْ يقفون وراء صنعه واستمراره، فكانت أشعارهم محمَّلة بطاقات انفعالية صارخة في وجوه الفاعلين والمفعول بهم في آن واحد. الأوَّل بالمواجهة، والثَّاني بالتَّحريض والتَّوبيخ. ولكي يبلغ الأثر مداه استعان الشَّاعران بتقنيتي (الرَّمز والقناع) ليمنحا صورهم بعداً فنياً لا يتكئ على المباشرة الفجَّة الكابحة للتَّفاعل النَّفسي العميق مع النَّص الذَّي تكونه القراءات المتعددة، ومحاولات الفهم للوصول إلى المعنى الخفي، والذِّي تأسس بالاستخدام الرَّمزي للشَّخصيات، والأحداث، والآليات، وبكلِّ ما يخدم فكرة النَّص.

ولم يستخدم الشَّاعران رموزهما استخداماً اعتباطياً منزوع القيمة، كونهما على دراية ناضجة بضرورة أن يكون الرَّمز ذا دلالة على قيمة من القيم التي يحتفظ لها المرء بأهمية خاصة في حياته؛ إمَّا من حيث العقيدة، أو الانتماء، أو المفاضلة، أو...، وأن يتحقق في هذا الرَّمز شانٌ لا يمكن أن يكون عاماً، وهو ما يميزه عمَّن هم دونه ويجعله حجة عليهم، ولإدراكهما بأنَّ الرُّموز تصنع ذاتها، حتى التي جاءت من نسج الخيال أسقطا عليها ما منحها صفة التفرد بالفعل، فألبست هالة من القدرة الخارقة على اختراق الصِّعاب تضحية وفداء للغير.

لقد كشف البحث عن هذه الرَّموز وكيفية توظيفها في نصوص الشَّاعرين، حيث كانت رموزاً لآخرين تارة، وفي الأخرى جاءت أقنعة عبَّر الشَّاعران بواسطتها عمَّا يريدان دون أن يُظهرا نفسيهما لملأ التَّلقي لغايَّة فنيَّة في المقام الأول، وتحاشياً لأيٍّ صدام: ديني، أو سياسي، أو ثقافي، قد يقعان فيها لو أنَّهما كشفا عن وجهيهما الحقيقيين في النَّص الشِّعري.

مقروئيةُ الفَاعليَّة النقديَّة في ليبيا

يعدُّ النَّقد شاهد العيان الأول على أي مُنْتَجٍ إبداعي فنِّي بغض النَّظر عـن نوعـه، أو زمانه، أو مكانه، وليست شهادته من باب جمع الأدلّة والقرائن والأسانيد التي سيصدر الحكم النَّهائي بموجبها؛ وإنَّما هو المتحوِّلُ من الشَّهادة، إلى إصدار الحكـم والنُّطـق بـه علـى المنـتج سواء أكان لوحة فنيَّة، أم قصيدة شعريَّة أو نثريَّة، أو قطعة نثريَّة، أو قصة، أو روايـة، وذلـك بعد التعاطي مع الشَّكل والمضمون، نظرًا، أو سماعًا، أو قراءة.

وبما أنَّ النَّاقد الذي يأخذ دور القاضي مناطٌ به الحكم فلابدَّ أن يكون مالكًا لأدوات النَّقد التي تؤهِّله لإصدار الحكم المُنصِف الموافق لمعايير النَّقد المنبثقة من تشريعاته، وأهم هـذه الأدوات الإمساك بناصية اللُّغة نحوًا وصرفًا وبلاغة ودلالات، والإلمام بالمناهج النَّقديَّـة الـتي تواترت فاعليتها، وسمت قيمتهـا بإجمـاع أولـي الاختـصاص والاهتمـام والممارسـة، حتـى صارت مقياسًا يلج منه النَّاقدون إلى أعماق النَّص لتحليله، والوقوف على مكتنزاتـه الفنيَّـة، وهذه هي وظيفة النَّقد التي يتحمَّل النَّاقد عبء أدائها بأمانة، ليـؤطِّر للـنَّص قيمتـه الفعليـه، ويخرجه إلى عالم الوجود، فإذا كانت القاعدة الشرعيَّة تقول المتهم بـريء حتَّـى تثبت إدانتـه؛ فإنَّ النَّصَّ مجهول حتَّى تصل إليه الذَّائقة النَّقديَّة والقرائية، وتصدر عليه حكمها؛ فإمَّا خلـود في التَّاريخ الأدبي، وإمَّا نسفٌ من الانتماء للجنس والذوق والجمال، ولا وسـطيَّة في الحكـم النَّقدي مع الاعتراف بتفاوت في القيم الجماليَّة للمنقود من النَّصوص، وهذا مـا يرفـع شـأن مبدع عن آخر درجات. فشكل النَّص الإبداعي ومـضمونه "هـو الفـضاء الـذي يتحـرك فيـه القارئ الناقد بحرية وتلقائية، معتمدا على مذخوره من المعارف والثقافـات، وذلـك بإرجـاع النَّص إلى عناصره الأولى التي شكلته وصولاً إلى فك شفراته"[1]، وهو ما يؤكِّد أنّـه "لا وجـود لنص قبل أن يكون ثمة قارئ"[2].

---

(1) د.عبد العاطي كيوان:التناص القرآني في شعر أمل دنقل،مكتبة النهضة المصرية – القاهرة – ط1/ 1419ه 1998م، ص 17.

(2) كلاريسا لى آي لنج: المؤلف والنص والقارئ "دراسة في نظريات استجابة القارئ" ترجمة: د. السيد إبراهيم، نشرت في مجلة "محاور" مجلة النقد الأدبي والدراسات الثقافية "تصدرها الجمعية المصرية للنقد الأدبي" العدد 2 / 2005م، ص32

وتحاشيًا للخوض في التّنظير للمسألة النّقديّة، والإسهاب في طرح ما أدرك أنّ الكثيرين على إلمام به، وربما بصورة أكثر منّي؛ أقف عند القضية التي اتخذتها عنوانًا للبحث وأقول: لم يشأ للممارسة النّقديّة في ليبيا أن تكون ذات خصوصيّة تميّزها عن غيرها، وهذا راجع إلى خلو المشهد من أي مدارس أو تيارات نقديّة تخلق تفاعلاً حول قضايا الأدب المتعلقة بالأجناس الأدبيّة من حيث الشكل والمضمون وما ينضوي تحتهما من مسائلَ، وما يترتّب عليهما من نتائجَ. كما أنّ المرجعيّة الأساسيّة للحركة النّقديّة في ليبيا تعتمد على المحيط الخارجي لا الكيان الدّاخلي وهو ما يفرغها من التأصيل والتأسيس.

ولكي لا أكون جاحدًا ناكرًا مُغبِطًا لحقّ الآخرين ممن بذلوا الجهد، وأخلصوا النّية لإثراء المشهد النّقدي في ليبيا، لغاية إثراء الإبداع بصنوفه كافة أذكر بعضًا من الأعمال النّقديّة التي لو تمّ التّعاطي معها بجديّة وفاعليّة، ولو من منطلق الصّراعات حولها لكان حالُ النّقدِ عندنا، وقَدرهِ موازيًا لما هو عليه في لبنان وسوريا والعراق ومصر. منها ما كتبه خليفة التليسي، والصيّد محمد أبوديب، وأحمد عمران بن سليم، وعمر خليفة بن إدريس، والصّادق النيهوم، والطّيب الشّريف، وكامل المقهور، وسليمان كشلاف، ومحمد الفقيه صالح، وفوزي البشتي، ونجم الدين غالب الكيب، وفاطمة سالم الحاجي، وعبد الحكيم المالكي، وغيرِهم..

ومن الواقع المكشوف نقول: تقف العلاقة بين الحركتين الأدبية والنّقديّة في ليبيا، في مفترق عمري وتناولي، فعمر الحركة الأدبيّة في ليبيا يزيد عن القرن ونصفه تقريبًا حسب التّوثيق الرّسمي كونها تزيد عن ذلك في نشوئها الأول بينما عمر الحركة النّقديّة يقصر عن ذلك بأكثر من النّصف، مع أنّ المُنتَجَ يمكنه أن يَدْعَمَ قيام حركة موازية هذا كمًّا وأمّا القيمة فهي رهن بتجليات التّأثيرية في المتلقي الذي يحتاج بدوره إلى مَنْ يأخذ بفكره، ويمكّنه من اجتياز اللّفظ إلى المعنى، واختراق المعنى إلى ما يحمل من دلالات، وإفراغ ما في بواطنها من صور وأخيلة، وجماليّات الخطاب، فتخاطب اللاشعور عبر الشّعور، وبذلك تختمر القيمة الإبداعية، وتنضج فكرًا مؤسّسًا على توجيه فني.

ولا جنوح في المضمون يمكن أن يعتري وجهتنا إذا قلنا: إنّه في القريب من منطقة العمل النّقدي تقع إبداعات عالية القيمة، ذائعة الصّيت الفنّي لمبدعين ليبيين تجاوزوا المحليّة

إلى العالميَّة، ومن الجور ألا تعانقها في سماء الإبداع حركة نقدية واعية بقيمتها، موازية لحضورها، تدعم ما تخلَّق في نظرة الآخر المترامية الأبعاد الطِّيِّبة، لخصب الأرض المنتجة لمثل هكذا عطاء أدبي مميَّز.

إنَّ المبتغى المشتهى في هذه الحالة أن يكون الوضع القائم بين الاثنين كما هو في أصل العلاقة، أي أنْ تسود بين الأدب والنقد علاقة تُسيِّرها روح التَّكافل المبنيَّة على تجرُّد الثَّاني من أيِّ إضمار مخالف للنَّهج القويم (إيجابًا أو سلبًا) لصالح الأوَّل، أو ضدِّه، واعتبار الأوَّل لوجود الثَّاني وأثره فيه، ومن هنا تنشأ التَّفاعليَّة بين هذين القطبين المؤثِّرين في الحياة الإنسانيَّة بقَدْرٍ كبيرٍ من الفهم لنمط الوجود وكيفيَّته، فهل هذا ما عليه واقعنا الأدبي والنَّقدي فعلاً؟. للإجابة نقول: إنَّ الرُّؤية النَّقدية في ليبيا تقف في الغالب الأعم بين مُجَمِّلٍ لما لا جمال فيه، بإغداق عبارات الإطراء، والخوض في متون المعاجم لانتقاء ألفاظ تثير الشَّهوة البيانيَّة، والبحث في المؤلفات المترجمة عن عبارات مشحونة بطوابع غير مألوفة لإسقاطها على كتاباتهم تلميعًا وتنويعًا. إنَّ أصحاب هذه الرُّؤية يتبعون منهجًا يليق به اسم (المنهج التَّجميلي)؛ إذ إنَّهم يقصرون ما تنحته أقلامهم من معين عواطفهم على محاولات الإطراء والثَّناء على النَّص الذي يتصدَّون له، تأسيسًا على العلاقة بصاحب النَّص، المحكومة بصلة المعرفة، أو المكانة، أو الانتماء الجيلي أو الفكري، فَيُحَمَّلُ المنقود بطاقات جمالية مؤثِّرة، لكنَّها ليست من قياسه، ويُعطى بُعدًا إبداعيًّا لا وجود له؛ لا في الألفاظ ولا المعاني، ولا الصُّور أو التَّراكيب، ويكال له من صور التَّبجيل والتَّهليل مما لا تنطبق عليه؛ وأمَّا الثَّاني فهو مُنكِّلٌ لما يحمل سمة الخلق الإبداعي لأغراض ذاتيَّة تبعد عن أخلاقيات الرُّؤيَة النَّقدية، وتناهض الممارسة الشَّرعيَّة للذائقة النَّقديَّة التي ينبغي أن تتسم بالموضوعية بعيدًا عن الهوى. وقد يكون مالكًا لأدوات النَّقد لكنَّه يحجبها لسوء نيَّة، وقد يكون صِفرَ الفكر، زنيمَ العلاقة بالشأن، فما هو إلا راكبُ موجةٍ وحسب، كي ينال ممن لا يروقون لمزاجه بغضِّ النَّظر عن قيمة الإبداع، وهم مَنْ يمكن وسمهم بأصحاب (المنهج التَّنكيلي)، وكلهم أجمعون متطفِّلون على الأدب والنَّقد، منتهكون لحرمة المتلقي المقدَّسة، الحرمة التي يجب وضعَها في متن الاعتبار عند تحليل النُّصوص؛ لأنَّ المتلقي هو الطَّرف الثَّالث في العملية الإبداعيَّة بعد المُرسِلِ (المُبدِع)، والرِّسَالة

(النَّص)، الذي سيتأثر إذا ما كانت قدرته النَّقديَّة ضعيفة بأحد الرَّأيين من نافذة الظَّنِّ بصحته ونزاهته، مما سينعكس سلبًا على العملية الإبداعيَّة برمتها.

كما يُعدُّ الانتصار لنوع من جنس الأدب سببًا مباشرًا في الاضطراب النَّقدي في ليبيا، وزعزعةِ مصداقيته، وتخثُّرِ الفاعليَّة في عروقه؛ لأنَّ الفعل النَّقدي سَيُركِّزُ على مثالب النوع الآخر للإقلال من شأنه، إعلاءً ولو بأسلوب باطل لقيمة النَّوع المنتمي له السَّاعي للنَّقد، مع سَبْقِ التَّجاهل لمحاسن المُنتج الإبداعي التي قد تكون ظاهرةً للذوق، وحتمًا ستكون نتيجة هذا الفعل الشائن تشويه الجمال لصالح القُبح، بوسيلة قبيحة، لغاية غير نبيلة تتمثَّل في محاولة جني وجود لطرف مقابل قد يمتلك الشَّرعيَّة الانتمائية للأدب، وقد تغيب عنه. وهو ما يقع على ساحتنا الأدبية من صراع مكشوف غير حميد ولا مفيد يحركه بعضٌ ممن يروق لهم أن ينتعوا زورًا بالحداثيين، فيختلقون صدامًا مفتعلاً بين القصيدة التَّقليديَّة، وقصيدة النَّثر، وبين الاثنتين وقصيدة التَّفعيلة بدرجة أقلَّ حِدَّة، دون أن ننفي القيمة الجماليَّة والفنيَّة بمجملها عن الأنواع جميعها، ودون أن نثبتها لكلِّ ذي صلة بها.

إنَّ الحكم الذي نستقيه من الواقع الذي يقود إلى تصوُّر خاص للمشهدين الأدبي والنَّقدي في بلادنا يفيد بأن للحركتين وجودًا لكنَّه بلا ضفاف، فلا الأدب تحدُّه ضفاف النَّقد الرَّاجح وعيًا وتنزيهًا، ولا النَّقد تحدُّه ضفاف العقلانيَّة والموضوعيَّة والديمومة والمرجعيَّة، وقد كان لهذا تأثيره على مكانة الأدب في ليبيا في المحيط الأدنى، والمتوسِّط، والأقصى،كما يُملي اجترار التَّساؤل الذي طرحه الدُّكتور (خليفة التليسي) في العام 1952م "هل لدينا شعراء"، وبمعنى أكثر دقَّة "هل عندنا شعر"، إذ إنَّه كان يستفزُّ أكثر الأنواع الأدبيَّة شيوعًا وحضورًا وتأثيرًا (الشِّعر)، بجزِّ أوباره كي تصل إليه أشعة النَّقد. وإذا كان بعض المهتمين بالشأن ذاته، ومنهم الدُّكتور (الطيب علي الشَّريف) الذي رأى أن ذلك قد مثَّل قسوة نقديَّة لم تكن واجبة في فترة التأسيس، كونها أدَّت إلى إحجام بعض الأسماء عن المغامرة تحسُّبًا من حرج النَّقد، وكان الأجدر ترك الأمور على شأنها، وإنَّه بالإمكان غربلة الإنتاج لاحقاً؛ لأنَّنا والقول لا يزال له كنَّا بحاجة لهذا الكم الإبداعي الشِّعري لملء فضائنا الإبداعي؛ فإنَّنا نقول:إن ترك المَطروحِ دون معاينةٍ نقديَّةٍ يمنحُ منتجَه شعورًا بالرضا عن ذاته، والاقتناعَ

بتجربتِه بأخطائها التي قد تكون ناسفة له من أساسه، فيتمادى في طـرح مزيـد منـه، ويـشجِّع غيره بالسِّير في الخطأ نفسه، حتى نصل إلى فاجعة تَفوُق عدد الشُّعراء مثلاً على عدد القـراء، الذين هم في الواقع إلا بعض رهط من طبقة البسطاء فيما يتعلق بالمعرفة التَّحليليَّة للنُّصوص التي ينبني عليها النَّقد، ويترتَّب على كلٍّ هذا انزياح المعادلـة الحياتيَّـة عـن مـسارها الطبيعـي الصَّحيح.

لقد كان مشهودًا في الفترة الأخيرة تصدِّي عددٌ لا بأس به من الدِّراسات الأكاديمِّيَـة لنقد الأدب في ليبيا، ولكنْ وليس هذا طعنًا في محتواها، أو نفيًـا لقيمتهـا النَّقديَّـة، أو تـسفيهًا لجهد أصحابها لا يمكن التَّعويل في الحركة النَّقديَّة على الدَّراسات الأكاديمية، لسبب جوهري واضح هو أنَّ الباحثَ قد يُرْغَمُ على السَّير في ظلِّ إملاءات المشرف على بحثه، ومسايرة رؤاه النَّقدية، ولو بغير اقتناع. كما قد يكون الحرص على نيل الدَّرجـة أسـبق مـن الحـرص علـى النَّقد القويم.

وفي الآونة الأخيرة دأب المهتمون بالـشأن الأدبـي والثَّقـافي علـى إقامـة احتفاليَّـات تأبينيَّة لعدد من رموز الأدب في بلادنا، وهذا فعلٌ محمودٌ، وسنَّةٌ طيبةٌ لا تنكير عليهما، ولكن من المنظور النَّفعي للأدب فإنَّ ذلك سيكون في صالح المبدع لما سـيغدق عليـه مـن الإطـراء، وذكر المحاسن، وبخاصة أنَّ أكثر المحتفى بهم قد انتقلوا من دارنا إلى الدَّار الآخـرة، ولكـنْ وفي مقابل ذلك لن يكون في صالح إبداعهم أبدًا؛ لأنَّ المتصدِّي للكتابة النَّقديَّة سـيكون محكومًـا بالمقام الاحتفائي، وسيضطر إلى تجاوز ما يجب أن يُنقد إلى ما يبرز صـورة الشَّخـصيَّة الأدبيَّـة كما يريد الموقف لا الأصول النَّقديَّة. ويفرض هذا ضرورة إلحاق الاحتفاء بالشَّخصيَّة الأدبيَّة بندوات نقدية تبرز مكانتها الأدبيَّة كما يجب أن تكون.

ولو أعدنا النَّظر في الأسباب التي أدَّت إلى الفقر المعرفي عند اللـيبي بآدابـه وأعلامهـا من الأدباء والشُّعراء؛ لأمكننا إدراك حقيقة الأثر الذي تركه واضعو المناهج الدِّراسيَّة للمواد الأدبيَّة، فقد كانت المهمَّة تسند في بادئ الأمر إلى أساتذة من جمهوريَّة مصر العربيَّة مع إثبـات فضلهم على البنية التَّعليميَّة فيعمدون إلى وقف الدراسات الأدبيـة علـى قـصائدِ (البـارودي وشوقي وحافظ إبراهيم) في الشِّعر، و(توفيق الحكيم، ونجيـب محفـوظ) في القـصة والروايـة،

و(العقاد وطه حسين) في النَّقد. في مقابل خلوها من أي عمل إبداعي (شعريًا كان أو نثريًـا) لأي أديب أو شاعر ليبي. وقد سار مَنْ تتلمذوا على أيديهم من الليبيين على الـشَّاكلة ذاتهـا حتَّى ترسَّخ في أذهان أجيال ومـن بعـدها أجيـال فكـرةَ: أنَّ لا شـعراء ولا أدبـاء في العـصر الحديث غير هؤلاء، وألا وجود لأدب ليبي في المطلق إذا ما استثنينا بعضًا من مواكبي الحركة، ومجايلي المبدعين، وعددًا من المهتمين بشأن الإبداع الأدبي في ليبيـا. فلـم نكـن نعلـم شـيئًا، ولوقت قريب عن: مصطفى بن زكـري، أو سـليمان البـاروني، أو أحمـد الـشَّارف، أو عبـد القـادر بـوهروس، أو حـسن كامـل المقهـور، أو خليفـة الفـاخري، ولا حتَّـى عـن إبـراهيم الكوني.. ولقد أثَّر هذا كثيرًا في حركة النَّقد في ليبيا الـتي ظلَّـت حبيـسة طفـرات بـين الحـين والحين، ومن أقلام بعينها لم تلقَ من يؤيِّدها، أو يعارضها لتحتدم المناقشات والمحاورات الـتي تشعل جذوة الحراك النَّقدي كما هـو أثـرُ التَّجـاذبِ بـين جماعـة البعـثِ والإحيـاءِ، وجماعـةِ الديوانِ، و(محمود شاكر) و(طه حسين) في مصر على سبيل المثال.

وما يمكن أن نسجله على المشهد الإبداعي في ليبيا افتقـاره سـابقًا ولاحقًـا للـصراع النَّقدي الذي يفيد إذا ما خلا من الغرضيَّة الذَّاتيَّـة في خلـق جـوٍ ملائـم للمبـدعين يجعلـهم يتدبرون شؤونهم الإبداعيَّة، وينتقون في أعمالهم كي يجتنبوا النَّفي بعيدًا عن مواطن الوجـود الإبداعي، ولكي يتداركوا ما قد وقعوا فيه من هفْواتٍ أدَّت إلى تصويب سهام التعنيفِ إليهم حينًا، والنَّسفِ أحيانًا، وفي المقابل سيترك الثَّناء النَّقدي أثره الفاعـل والمحفِّز علـى مـا ينتجـه المبدع لاحقًا.

إنَّ لهذا الوضع النَّقدي علاقته المباشـرة بتـشكُّل الأجنـاس الأدبيَّـة جميعهـا، إذ إنَّهـا فَقَدتِ الحاضن الطبيعي الذي من المفترض أن يمارس عليها قسوة الأب، وحنان الأمِّ في الآن نفسه، وهو ما جعلها عرضة للأهواء، وأنواء المزاجيَّة التي لم تُعـر القيمـة الفنيَّـة أيَّ اهتمـام، بينما انصبَّ الاهتمام جلُّه مع وجود استثناءات باتخاذها مطيَّة للظهـور والـشُّهرة، وتـسجيل الأسماء في قوائم الإبداع التي لا تمرُّ في أغلب الأحيـان علـى ذوي الذائقـة النَّقديَّـة، وأولـي الدِّراية والاختصاص، فلا رقيب يخشى، ولا رادع يُهاب أثره.

إنَّ ما يصيب الأدب الليبي من عدم انتشار على النطاق الموازي لقيمته الإبداعية؛ ناتج طبيعي عن الخمول النَّقدي والإعلامي. لقد كان لقصور المؤسسة الثَّقافيَّة، وكذلك الجامعيَّة عن أداء الدَّور المناط بها تجاه الموروث الأدبي والثَّقافي، وتشجيع الآني ودعمه وتقويمه؛ أثره السِّلبي فيما يخص الحركة المقابلة لأي إبداع أدبي، أعني (الحركة النَّقدية)، التي هي وإلى اليوم غير فاعلة بما يغني الأدب في ليبيا، ويحدِّد مساره وموقعه، فالنَّقد في ليبيا بلا معالم واضحة ولا منهجية دقيقة، ولا مؤسسات راعية بفاعليَّة وجديَّة.

لوكان هناك نقد متتِّبعٌ فاعلٌ لكان لنا أن نعرف منذ زمن بعيد أنَّ شاعرًا ليبيًّا اسمه (علي الزوي) وهو أحدُ الرِّجال من (واحة جالو) إحدى واحات الجنوب الليبي، وأحدُ أفرادِ القافلة التي استأجرها (أحمد محمد حسنين بك)(*) في رحلته من واحة (الجغبوب) إلى واحة جالو، قادمًا من مصر، تلك الرحلة التي كانت في شهر فبراير من عام 1921م؛ قد كتب قصيدة النّثر قبل أن تعرفها السَّاحة الأدبيَّة العربيَّة بأربعين عامًا، أي قبل أن يُعلنَ عن مولدِها في مجلَّة شعر اللبنانيَّة في أواخر الخمسينيَّات. لقد وشى به أحد رجال القافلة أثناء الاستراحة الليليَّة، وأخبر الآخرين بأن (علي) يقول الشِّعر، فألحَّ عليه (أحمد محمد حسنين بك)* أن يسمعهم شيئًا من شعره فأنشد يقول:

أريد أن أغنِّي
ويلتفُّ كلُّ الرِّجال ليسمعوني
إنها (خضرة)
التي تنتزع الأغاني من روحي
وجناتها حمراء مثل الدماء المسفوكة
نحيفة وملفوفة مثل العود

(*) هو ابن محمد حسنين أحد أكبر مشايخ الأزهر. درس وتخرَّج في أكسفورد كان الأمين الثاني للملك فؤاد، ورائد الأمير فاروق. تزوج عرفيًا الملكة نازلي والدة الملك فاروق. قرر عام 1921م القيام برحلة إلى واحة الكفرة الليبية عبر الصحراء منطلقًا من مصر. نقلاً عن كتابه: الواحات المفقودة، ترجمة: أمير نبيه، وعبد الرحمن حجازي، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة ط1/ 2005م، ص 9/ 10.

ليست طفلة وليست عجوزًا
لن تعرفها
لكنني لو قابلتها في الطريق
فسوف أتباهى بها
كما أتباهى بنصل رمحي
....
أنت نرجسة رشيقة في بستان الكبرياء
من فمك يتدفق العسل
فوق أسنان من العاج
خصرك النحيل
مثل الأسد وهو يعدو خلف الفريسة
أتكونين لي
أم تفكرين في غيري؟
النوم على صدرك هو الجنة ذاتها،
والحب لا يمكن إخفاؤه
ولكن القدر في يد الله[1]

فالوحدة العضوية تكاد تكون تامَّة، والصُّور تميَّزت بالكثافة والإيجاز، كما تجلت المجانيَّة وهي أهم خصائص قصيدة النَّثر في الدَّفق الشُّعوري، بالإضافة إلى سطوة الإيقاع الدَّاخلي الذي أحدث تناغمًا في التَّراكيب، مدعَّمًا بالوضوح في الألفاظ والتَّشبيهات والاستعارات، مع ما فيها من قيم فنيَّة، يُطابق نسقُها الفنِّي ما جاء في قصائد (حزن في ضوء القمر) لمحمد الماغوط الذي عُدَّ البداية لقصيدة النَّثر العربيَّة عام 1958م. ويقضي الإلزام بإن يُسجَّل هذا كما سُجِّل للشَّاعر الفرنسي (ألويزيوس برتران1807- 1841) إلقاءُ بذور التَّكوين لقصيدة النَّثر ضمن مؤلَّفه (غاسبار الليل) بعد أن تفطَّن الشَّاعر الفرنسي (بودلير)

(1) احمد محمد حسنين بك: الواحات المفقودة، ص 96/ 97.

لما فيها من شعريَّة خفيَّة، ولكن من أين ل(علي الزوي) أن يلاقي ذائقةً مثل التي عليها بودلير كي يُكتشف ما في قصائده من جمال التَّصوير، ومجانية التَّعبير ووضوحه وكثافته. كما أنَّه لم تكن في واحات الجنوب ولا في ليبيا كلِّها مجلة (شعر) ولا أدونيس، ولا أنسي الحاج، ولا يوسف الخال كي تقام الملتقيات الأدبيَّة، والحوارات النَّقديَّة فيذيع عبر أصواتهم ما في هذه القصيدة التي قد يكون زمن إبداعها سابقًا لتاريخ إلقائها بعام أو أعوام أو ما في غيرها مما لم يصل إلينا، وقد يكون أحسن منها بكثير، ويُنصَفُ مُبدعُها، ومن ورائه السَّاحة الأدبيَّة التي ينتمي إليها.

وإنَّني ومن منطلق الاعتداد بهذا المرجع كونه لم يثبتها لأي غرض غير تدوين رحلة علمية القصد والطابع، أعدُّ قصيدة (علي الزوي) إرهاصًا أوليًا لقصيدة النثر العربيَّة، وإن ما قد يؤخذ عليها من مثالبَ مرجِعُه لانعدام أي تواصل لقائلها مع أي ثقافة. فهو لم يكن مطَّلعًا على الآداب الغربية (الأوربية والأمريكيَّة)، ولا على الآداب العربيَّة، بل كان تواصله منحصرًا فقط مع الإبل و الصحراء برمالها وعواصفها، ومع ذلك استطاع أن ينجز هذه القطعة الشِّعريَّة بما فيها من ثراء تعبيري، وغنىً شعري، ومن تجنيس حرفي شواهده: (نون) أن و(نون) أُغنِّي في السَّطر الأول، واللام في (كلُّ الرِّجال ليسمعوني) في السَّطر الثَّاني، والتَّاء في (التي تنتزع)، والياء في (الأغاني روحي) في السَّطر الثَّالث، والهمزة في (حمراء الدِّماء) في السَّطر الرَّابع، والفاء في (نحيفة ملفوفة) في السطر الخامس.. وهكذا إلى آخر النَّص، مما يشكِّل إيقاعًا داخليًا خفيًّا هو أحد سمات قصيدة النَّثر ومن أهمِّ خصائصها.

ولو كان هناك نقد جيد ونظيف لعرفنا عندما وقفنا مع قصيدة (إلى أمل دنقل... صديقي)[1] للشاعر: محمد أحمد وريث حجم الخطأ الذي وقع فيه فغيَّر المعنى بتغيير دلالة اللَّفظ، تلكم القصيدة التي ينفي فيها تأسيسًا على تجربته الشُّعوريَّة الوجود الفعلي للواقع، ويُظْهِرُ مقته له، والسَّخط على مَنْ فيه، وينفي فكرة أن يكون أهلُهُ من الرجال يريد (رجال أمَّته)، ويتمنى أن يتركوا المجد الذي ورثوه كما هو، وهذا ما جعله يذهب إلى محق فكرة أن

---

(1) محمد احمد وريث. مؤلَّف: الحب ما منع الكلام "أشعار ومقالات" دار النخلة للنشر، د.ط/ 1998م، ص 23

يكون في زمنه مَنْ يصنعون الواقع كما يرتضيه، ويذكّر في الحال عينه بـزمن أمجاد المسلمين وفتوحاتهم. يقول الشّاعر:

ولكن مَنْ تستغيث بهم
أراقوا دماء الوجوه
وكلُّ الذي قد بناه الرجال
على قمة المجد هم هدموه
ما عاد فيهم سوى صاغرٍ
يُصَعِرُ خَدَّه للأجنبي
ولو كان فيهم يسوغُ استجار لما تركوهْ
وخفّوا سراعًا له قبل أعدائه صلبوهْ
ولو جاءهم صالحٌ من جديد لكانوا
وناقته عقروهْ
فإن صحتَ أين بنو يعربٍ
رجالاً كما ينبغي أن يكون الرجال أشداء في الكرِّ والفرِّ،
قيل: فنوا منذ عهد النبي[1]

وإمعانًا في تسفيههم يؤكد (وريث) غياب نخوتهم، وسمة النجدة التي عُرفوا بها، حيث إنّهم يذودون بالروح عن المستجير، لكنهم فاقوا قوم نبي الله (عيسى) خذلانًا، فلو كان استجار بهم لخذلوه وغدروا به. كما قَابَل بينهم وبين قوم نبي الله (صالح) في إصرارهم على الكفر والطغيان، ووأد رمز الإصلاح، وبالطبع لم يفت الشاعر أن يبرز انعدام الكرامة لديهم، وأنهم تُبَّع لمن يذلونهم، في استقطاب بارع للفظ قرآني ذي قوة في التعبير الشّامل، في حيزٍ مساحي محدود، لكنَّه ارتكب خطأ جسيمًا باستخدامه للفظِ ارتكزت عليه الفكرة التي أراد تسويقها في غير معناه الصَّحيح؛ بل على عكس معناه؛ فاللَّفظ (يصعِّر) يعني التطاول

(1) محمد احمد وريث:الحب ما منع الكلام، ص 24/ 25

والتَّباهي كما ورد في قول اللّه تعالى: ﴿وَلَا تُصَعِّرْ خَدَّكَ لِلنَّاسِ وَلَا تَمْشِ فِي ٱلْأَرْضِ مَرَحًا ۖ إِنَّ ٱللَّهَ لَا يُحِبُّ كُلَّ مُخْتَالٍ فَخُورٍ﴾[1]. ولا معنى له في معاجم اللُّغة غير ذلك، لكنَّ الشَّاعر استخدمه في موضع الذُّل والصَّغار، الأمر الذي يجعل المتلقي في حيرة من فهمه. وفي أخرى نجده يُسقط حكمًا عامًا فيه تجنٍ وجحود؛ فهو عندما قال:

فإن صحتَ أين بنو يعرب

رجالاً كما ينبغي أن يكون الرجال أشداء في الكرِّ والفرِّ،

قيل: فنوا منذ عهد النبي[2]

نفى أيَّ دورٍ بطولي قام به أيُّ عربِّي منذ عهد النبي محمدٍ ﷺ وهذا مخالف للتَّاريخ الذي يحتفظ في سجلّه بكثير من الأحداث والبطولات التي سطَّرها مناضلون مسلمون، ويكفي الاستشهاد بفتوحات الخلفاء، وصلاح الدِّين الأيوبي، وشيخ الشهداء عمر المختار مثالاً على ذلك. صحيح أنَّ الشَّاعر عنى شريحة بعينها لم يصرِّح بها في نصِّه، لكنه لم يأتِ ولو تلميحًا بما ينفي عن الحكم صفة العموم؛ كونه مرتبطٌ بالسؤال الذي طرحه: أين بنو يعرب؟!! ونحن ندرك حقيقة أن القصيدة الشِّعريَّة كيان يشع دلالات عديدة، وأنها عناصر متوترة وميدان تتصارع فيه قوى مطلقة تؤثر على طبقات من النفس[3].

إنَّ مِن أجلِّ مهامِّ النَّقد الوقوف على مثل هذه الأخطاء التي قد تقع عفوًا وهذا ما نحتسبه لشاعرنا لمعرفتنا بإلمامه باللُّغة، ومكانته في ميداني الأدب والنَّقد، وقد تكون عند كثيرين جهلاً بأدوات الإبداع واللُّغةُ أولها. وأن ينبِّه عن أيِّ انزياح قد يقع في المعاني وهو ما يقود إلى تجسيد المفاهيم الخاطئة، التي قد تترك أثرها السَّلبي على المتلقي انطلاقًا من أثر الشِّعر ذاته.

(1) سورة: لقمان، الآية: 18

(2) محمد أحمد وريث: الحب ما منع الكلام، ص 24/ 25

(3) د. السَّعيد الورقي: في الأدب العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر – بيروت – ط1/ 1404ه 1984م، د. ط/ د. ت، ص 39.

قراءة في سكرة الحياة

يمكن لنا أن نختلف في أمور كثيرة، لكنَّ لا يمكننا إلا الاتفاق المطلق على أنَّ الشِّعر رَجْعُ الشعور؛ وأنَّه من الجائز أن نقول: إنَّ كل إنسان شاعر. شاعر بما يلاقيه في تجربته الحياتيَّة سواء أكان عبر الحواس، أم بواسطة الإدراك المعنوي، أو برؤاه المتأملة لوقع الحدث على نفسه دون بوح أو مبالاة قصديَّة.

ومن البدهي أنْ يكون لذلك أثره فتجيش النَّفس بالانفعالات المنعكسة عن مخالطة هذا الأثر لشغافها، لكنَّ نمط الآليَّة، ثمَّ القدرة على تحويل الانفعال الشعوريِّ إلى تجربة إبداعيَّة وأخصُّ هنا التَّجربة الشِّعريَّة تُشْرِكُ الآخرين فيها؛ هو ما يميِّز بين امرئ وآخر، وبين فرد وأفراد، وحتمًا ولزامًا أن يتوافر هنا حِسٌّ فطري يكون بمثابة المصفِّي بين الأفراد ليقع التَّصنيف. لذا وجب أن نقول: هذا شاعر بالمؤدَّى الفنِّي، وفي الوقت نفسه نحجب هذه الصفة عن آخرين، وليس هذا منطق فلسفي، وإنَّما هو منطق الحقيقة التي تقتضي أن نقفز منها إلى المرحلة التَّالية لنميِّز بين شاعر وشاعر استئناسًا بنمط التَّحويل الانفعالي للتجارب الشُّعوريَّة عبر ما هو مستخدم من متجاورات لفظيَّة، تشكِّل التَّراكيب، وتخلق المعاني والصُّور، فتحدِّد للتَّجربة قيمتها؛ إمَّا قبولاً واستحسانًا، وإمَّا سخطًا وبهتانًا.وبهذا تعدَّدت مراتب الشُّعراء، واشتهر من اشتهر، وخفت مَن خَفت، وعلق من علق، وسقط من سقط .

ولا ينبغي أن نقول لمن أساء التَّجربة ولو في البدايات أحسنت، من منطلق الأخذ باليد. صحيحٌ هو أخذٌ باليد، ولكن إلى الفراغ الإبداعي؛ إذ إنْ لهذا الإطراء الذي يأتي في غير موقعه أثر سلبي يكمن في رضا الممدوح عن نفسه، فلا يتطوَّر، وربما فيه أيضًا تغرير به، فيقنع نفسه بامتلاك ناصية الشِّعريَّة وهو منها خواء؛ وإنَّ ما يقتضيه الحال أن ننقد المبتدئ، فنقرُّ محاسنه، ونوضِّح مثالبه، ولكن بانتقاء ألفاظ تعكس النِّيَّة الحسنة التي بُني عليها القول .

ومن هذا المنطلق أتناول مجموعة شعريَّة أهديت إليَّ من صاحبتها التي تتميز في شخصها بهدوء الطَّبع، وعفوية الأسلوب، وأدب يفرض اختيار التراكيب القصيرة النَّفس حين تبادلك الحديث، ولا شك في أنَّ هذا قد انعكس على نتاجها الإبداعي الذي تظهر فيه سيطرة المفردات على الجمل، والجمل على النَّص. إنَّه ديوان (قصائد سكرة الحياة)، وإنَّها الشَّاعرة (رحاب عثمان شنيب). ونستطيع أن نبين تجسُّد هذه الرؤية من خلال العنوان الذي يثبت حرصها على الوقوف عند طبعها المتأنِّي في استقصاء ردود الأفعال المحمَّل بحياء الطَّرح وهو ما جعلها تنزوي عن إثبات كلمة (شعر) على غلاف مؤلفها، ولم تصفه بأنَّه (ديوان)، وفي ذلك دالٌّ على أنَّها تريد أن تعبر إلى ناصية الإبداع بخطوات وئيدة محسوبة دون عجلة في الظهور، ونيل لصِفة (شاعرة) إلا عن استحقاقٍ نقديٍّ يكون حصاد ما بذرته قريحتها على صفحاته .

وبالعودة إلى العنوان (قصائد سكرة الحياة) باعتباره العتبة الأولى للنصوص جميعها التي نلج منها إلى متن المجموعة الشِّعرية أقول: كان يمكن أن نفهم دالَّ المرَّكب اللُّغوي الكوَّن من اسمين تربطهما علاقة الإضافة (مضاف ومضاف إليه) على أنَّه شِدَّة الحياة الموازية لشِدَّة الموت (سكرة الموت) الذي قد نصل إليه عبر دلالة الخلفية التي توحي إلينا بمنظر الغروب حيث تلاشي الضوء في عتمة الظلام، في قاع البحر، مضافًا إلى ذلك المقعد الخالي من أيِّ جالس، إلا أنَّ الشَّاعرة قد تفطَّنت لذلك، فقدَّمت توضيحها قائلة:"سكرة الحياة نبيذ من الأحاسيس تجرعته الروح فثملت نبضة القلب وسكبت سكرتها على ضفاف الأوراق.

أحالتنا إلى تغيير مفهومنا للصُّورة من منظر غروب إلى شروق يسكب نوره على صفحة الظلام فيبدِّدها، وما خلو المقعد إلا إيحاء معنوي بذوبان المحتمل جلوسه في فضاءات الخيال متنشيًا بوقع الجمال في نفسه. ثم تعود لتضيف فقرة أخرى في المكان ذاته فتقول: "سكرة الحياة*الفوضى في الأعماق، ضجيج الرؤى وحلم لولادة قصيدة ثملة" لتحيلنا أخرى إلى معنى ثالث مؤدَّاه أنَّ السَّكرى هي التَّجربة الشُّعورية التي انعكست عن نشواها تجربة شعريَّة تمخَّضت عن نصوص أودعتها مؤلفها، وما التجربة الأولى إلا مخاض صراع في

أعماقها نشأ امتدادًا لصراع ثالوث الرؤى والحلم والولادة في الحياة التي تتقاسمها مع المتلقي المعني بتجربتها الشِّعريَّة ..

ولن أسهب في هذا القول أكثر من ذلك كي لا أطبع هذه القراءة النَّقديَّة بطابع المنهج النَّفسي، مع أنَّه فارض لحضوره عبر تشكيل النُّصوص التي تبدأ بنصَّين متضادِّين في عنوانيهما: الأول (اشتهاء)، والثاني (إعصار). تقول في الأول :

في مسافة العَدْو
بين الشيئين
تثرثر أصداؤها
فتستفيق
تنظر حولها
حيث كل شيء
يستبيح سكْره
هناك الصراخ
لا يزال يتشبث
آه أيتها الرابضة
ما زال بي بعض شيء من اشتهاء

إنَّها الروح تنادي حاملها أن تطالب الأحاسيس بالاستفاقة، لكنَّها ما إن تلبي ذلك حتَّى يرتطم سعيها بأثر كرِّ الحياة وفرِّها، التي لم تُبقِ لها حولاً للسَّكن (ثرثرة صراخ)، مما يجعل أمرَ الغياب عن الواقع مرادًا مطلوبًا باشتهاء. لقد استطاعت الشَّاعرة أن تحدِّد لنا وبذكاء نوع الحركة وأبعادها؛ فنوعها (العَدْو)، وأبعادها (الذهاب والإياب) دون تحديد نهائي لمسافة العدو، فاكتفت بذكر "بين الشيئين". أتراها تستحضر في هذا المقام حالة السيِّدة (هاجر) في سعيها بين الصَّفاء والمروة التي نجم عنها انبثاق الحياة من بين قدمي الصَّبي (إسماعيل) عليه السَّلام؟ أم تراها عنت سعي الإنسان بين طرفي حياته (الولادة الوفاة) أي

(الحياة الموت)؟!!. إنَّ أيًا من هذين المعنيين يصلح تفسيرًا لقولها، ويبقى المعنى في فكر رحاب ..وتقول في النَّص الثَّاني :

في مسافة العَدْو
صرخ كفيف
اتخذ من الغفلة
موطأ* له
إنها تجتاحني ترقص في عيونه
بشغب
جاءوا يشدهم شغبها
فأشعلت فيهم اتساعها
اتسعوا بقدرها فنكصوا
اتسعوا بقدرهم فولولوا
وشوشت طفلة صغيرة
في أذن دميتها
لنرقص في صخب الحلم
لنرقص في اتساع الحدقة

لو قمنا بإحصاء لاستخدامات الحروف في هذا النَّص لوجدنا أن الغلبة للأصوات المهموسة (س ش ص) حتى لا يكاد يخلو سطر شعري منها، وهي التي "لا تتذبذب الأوتار الصوتيَّة حال النُّطق بها"[1]. في حين أنَّ الإعصار يقلب كلَّ شيء، وهنا تقع مخالفة التَّوظيف اللُّغوي للجوِّ العام للنَّص بدءًا من العنوان، وانتهاء بالسياق، في حين تقل أصوات المد المعبِّرة عن الأنين والتألم ف "أصوات الكلمات نفسها تتلوَّن بتلوُّن الأغراض الدلاليَّة، فإذا كنا في موضع وصف مثلاً تكثر الكلمات الخفيفة والأصوات المعبِّرة عن ذلك، وإذا كنا في

(1) د. كمال بشر : الأصوات العربية، د.د، د.ط، د.ت، ص 87.

موضع ذكرى وتألم تكثر أصوات المدّ المعبِّرة عن الأنين والتألم[1]. لكنّنا قد نجد لذلك مبررَهُ،كونها تقود إلى ما يذكّر بمصاحبات الإعصار، الدّالة على العنف والقسوة وهي: (الصَّرير، والشّدة، والسُّوء). وبرؤية أخرى مغايرة نجده ينسحب مع بعض المفردات المتوافقة مع الحال (صراخ صخب اجتياح شغب)، وهو ما يضعنا أمام حقيقة أنَّ " البحث في فضاء القصيدة يعني البحث في مكوّنات الدلالة وأبعادها، ولا يتأتى ذلك دفعة واحدة وإلا سقط العمل في التعتيم والبتر فاكتشاف دلالات القصيدة أي قصيدة يعني المرور من السطح كما تعرضه الكلمات والتراكيب إلى الأعماق التي هي جوهر الشعر وعالمه الدلالي[2]. وهذا اشتغالنا.

ويقابلنا في السَّطر السَّابع التَّركيب الآتي "جاءوا يشدهم شغبها" الذي يحتاج جهدًا مضاعفًا في القراءة لثقل التقاء حروفه وألفاظه وبخاصة (الياء الشّين الدّال الشّدة الهاء الميم)، فكان من الأنسب حسب الرأي الخاص أن تقول: (شدَّهم الشَّغب فجاءوا) كي توازن بين المتجاورات اللفظيَّة، فتسهل القراءة، ولكي تخفّف من حِدَّة تلاقي الشين بالغين، وتسمح بدفق الإيقاع الدَّاخلي الذي يعدُّ أهم مرتكزات هذا الشّكل الشّعري (قصيدة النّثر)، والملبّي لخصائصه، والمُعوِّض للإيقاع الخارجي (الوزن).

ويجب ألا نغفل في دوَّامة البحث عن مواطن النقد للتنبيه إليها عن تسجيل الإعجاب بالصورة الجميلة في مطلع النَّص، التي برعت الشَّاعرة في نسجها، وأبدعت في إخراجها، بقولها :

في مسافة العَدْو

صرخ كفيف

اتخذ من الغفلة

موطأ* له

---

(1) محمد العباس: شعرية الحدث النثري، مؤسسة الانتشار العربي بيروت لبنان، ط1/ 2007م، ص 27.

(2) د. حسين خمري: الظاهرة الشعرية العربية. الحضور والغياب، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق د.ط/ 2001م، ص69.

وبالانتقال إلى النَّص الثَّالث (اقتحام) حيث تقول :

رابضة

في مسافة العَدْو

بين الولادة والموت

....

ولادة أخرى

وموتٌ آخر

وإلى النَّص الرابع (متاهة) حيث تقول :

بين الولادة والموت

ألملم شظايا هويتي

لا أتذكَّر لحظة ميلادي

ولا أعرف لحظة موتي

فإنَّنا نقول: نصَّان تابعان للنَّصين السَّابقين، ومفسران لهما، وقد أرادت أن تجعل لهما كيانًا مستقلاً، لكنها بفعلها هذا أضعفت الأثر الإبداعي عند المتلقي بجحرها على فكره، إذ أنابت عنه بالشَّرح والبيان لمراميها، فصبغت النُّصوص الأربعة بالتَّقريريَّة، وأحالت المعاني إلى ذاتها، فغلَّقت أبواب التَّعالق بين تجربتها وتجارب الآخرين بأقفال الخصوصيَّة..فهذان النصَّان ذوا تأثير سلبي على النَّصين السَّابقين، وإنِّي لاستغرب فصلهما عن النَّصين السَّابقين، بل لا أقرُّ فصل النَّص الأوَّل عن الثاني أصلاً، فأرى من الأولى أن يتوحَّدا في نصٍّ واحدٍ، تحت عنوان واحد مبني على الضِّديَّة المقصودة (اشتهاء وإعصار) وما استوقفني كثيرًا لغرابته ليس من المنظور السِّلبي أن النَّص الذي حملت المجموعة اسمه (سكرة الحياة) يقع في سطر واحد:

سكبتني دغدغة الروح في حضرة رحيق الشَّغف

أهو الإيجاز والتكثيف والمجانية التي انبنت عليها قصيدة النَّثر، فيكـون الـسَّطر لفظًـا، وأسطرًا معنى؟ أم أن ذلك ومضة فنيَّة بيانيَّة فاتنة أسِّست على صورتين استعارتين (سـكبتني دغدغة الروح رحيق الشَّغف)؟ وهو ما يتوافق مع الاستفهام الأول..وتوجـب الإشـارة هنـا إلى أن كلمة (دغدغة) التي هي دعامة السَّطر الشِّعري، وقوام المعنى؛ أقرب في معناها الظـاهر للعاميَّة؛ إذ لم تثبت عند (ابن منظور) في لسانه، وإن كان (الفيروزابادي) قد أثبتها في محيطـه، مما يستوجب استفهامًا آخر: هل جاء هذا قصدًا من باب مجانيَّة القصيدة النَّثريَّة، الـتي تعتمـد لغة الحياة اليومية أساسًا تأثيريًّا في الطَّرف الآخر، من منطلق. "إن اليومي هو المقترح الجمـالي لقصيدة النثر وليس الشعار الذي تحتكر به حقيقة الشعر"[1]. أم أنَّها تقصد المعنى الخفي للفـظ (المغموز في حسبه) لتصل بالقول إلى أنَّ الحياة بـالرَّغم ممـا فيهـا مـن زهـو وانتـشاء إلا إنَّهـا تنتسب للضياع لا للمتاع.

هذه قراءة أولى لباكورة إبداع لشاعرة بإذن اللّه واعدة، أرجو أن أتمكَّن من إلحاقهـا بأخريات أكثر عمقًا، لنقف عبرها على ما تتحفنا به من صور مكثَّفة الدَّلالة، مكللَّـة بحسن المعاني، فهي أهل لكلِّ ثناء، ورحبة لكلِّ تطُّور.

---

(1) محمد العباس: شعرية الحدث النثري، مؤسسة الانتشار العربي ببروت لبنان، ط1/ 2007م، ص 27.

البعد الاجتماعي وأثره في الغرض الشعري عند السوسي

الشاعر ابن بيئته، وللشعر كما يقول. عبد المنعم تليمه "حقائقه من حيث عملية الإبداع، وله آثاره من حيث الوظيفة الاجتماعية"[1] فالشاعر كائن مؤثرٌ ومؤثَّرٌ فيه في ذات الوقت مع أن عملية التأثر تسبق فعل التأثير، بل هي الصانع الحقيقي لمادة الإبداع لما تؤسسه من رابط متين، ومحرِّك فعَّال للوعي واللاوعي، وللشعور واللاشعور المسيِّران والمسيَّران في آن ليتخلق في نهاية الحالة إبداع تغذّى على نشأ في المحيط وما أثمرته المخيلة المبدعة من نتاج والتي تختلف عما سواها في الاستقبال والتوظيف والعطاء.

والشاعر الحق لا يشعر البتَّة أنه حرٌ وإن حاول ذلك أو ادعاه لأنه أسير فكرة أو موقف أو حدث أو عاطفة مهما كان نوع هذه العاطفة أو وجهتها، كما إنه رهن بالوجدان والانتماء، فما يراه الشاعر البدوي الذي يعيش في الصحراء ويلتحف أديمها ويقاسي جدبها، ويدرك قدر قسوتها يختلف عما يحسه قاطن الحضر، والمعاني والصور الشعرية التي يصيغها الشاعر المترف المنعَّم ليست بذات الشكل أو القوة أو التأثير الذي تنبض به معاني الشاعر المعذب المنهك بأسى الحياة ولظاها وصوره؛ فنوع المؤثر ذو شأو ضليع في تحديد كم الأداء، وهذا ما جعل المنصرفين للشأن الأدبي والشعري والمنشغلين يقرون بأن "الشاعر هو خالق سماء، مشيَّد معاناة للأحاسيس التي يلملمها من المؤثرات الإدراكية والانفعالية التي يركبها فيكون الشعر"؛ فالشاعر مبدع، والإبداع سمة هي قصرٌ على البعض فهي ميزة غير مشاعة حبا الله بها أفراداً دون آخرين. هي إذن ذات خصوصية، وهذه الخصوصية هي التي منحتها القيمة؛ فالمُرْسَلُ لا بدَّ له من متلقٍ، والمُرْسِلُ لا بُدَّ أن يقابله مُرْسَلٌ له حتى تكتمل دائرة التلقي. الدائرة النفعية، فلو اخذ الكُلُّ صفة (المُرْسِلُ) لفُقِدَ جزءٌ مهمٌ وأساسيٌ في عملية الإبداع، وهذا من نتائجه تقوقع القيمة، ولوكان المُرْسِلُ هو المتلقي في الوقت عينه، أي أنه

---

(1) د. عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظريات الأدب "كتابات نقدية شهرية" الهيئة العامة لقصور الثقافة، ع / 67. الشهر9 لسنة 1997م، ص17

وبمعنى واضح يبدع لنفسه فأي نفعٍ يُرتَجى من عملٍ صانعه هو ولي الحكم عليه، ولربما كان الحكم عينه يحتاج لتقييم ممن تكفّل بتقييم عمله، هذا الأمر يفتح باب الغاية النفعية، النفعية المتبادلة على حساب الحياد والإنصاف وهما شرطان أساسيان لقيام العملية الإبداعية. فالحمد لله أن ذلك لم يكن، وإن كان ليس عاماً؛ فالمبدعون كُثر، والمتلقون أكثر وهذا ما خلق التوازن المنشود، ولعلي أقرُّ صادقاً، ولعلكم تقرون إقراري بأن شاعرنا الشاب دوماً (حسن السوسي) من هؤلاء المبدعين الجيدين الذين أعني، وهذا الرجاء يجعلني أتمنى أن نكون من المتلقين المنصفين. ولقد تعمدت استخدام لفظ الشاب تأسيساً على حيويته الشعرية التي لم تعتريها الشيب كما اعترى صاحبها، فلا يزال شِعرُه فتياً عذباً طرياً. ولا تزال مَلَكتُه الفتية تغازل الحياة وتهيم بها وجداً وفتنة. ولا تزال تشاكس كل الأغراض الشعرية بما فيها الوصف والغزل والدعابة، فإذا كان الكبر قد نال من حواسه وهذه سنة الحياة، فإنه عجز عن أن يطال فيض عطائه الشعري وهذه سِنَّة المبدع. ومرد هذا لما يملك من مخزون عظيم من الصور والمعاني التي تشكل رصيداً لا يحتاج استدعاؤه لكثير عناء لوجود الشاعر - في الغالب - بالقرب من مادته الفنية يعزز - باستمرار- انتماءه لها ويذكي انتماءها له؛ فهو بحق شاعر مبدع، ومبدعٌ منتمي. منتمي لكل ما له علاقة بوجوده الإنساني، وكينونته الإبداعية. إنه صاحب انتماء للزمان. انتماء للمكان. انتماء للصلة، للمجتمع لنوطن للدين للتاريخ للوظيفة للطبقة للقومية للحقيقة للغة للفكرة . يتجسد كل هذا في قوالبه الشعرية التي شكلها في رحلته الطويلة مع الشعر التي فاقت مساحتها الزمنية نصف امتداده العمري. هذه الرحلة التي كان زاده فيها إدراكه الكامل ويقينه المدجج بالالتزام والإقرار والمعرفة "بأن يكون للشاعر كيان مستقل، ونظرة متميزة للحياة والناس وألا يمضي في الحياة معصوب العينين، مشغولاً بأمر نفسه وحدها، أو منصرفاً إلى أسباب لا تمت إلى نفسه بسبب"[1] لقد كان في جلِّ شعره نزاعاً للانتماء للمجتمع والأمة والعقيدة والذات لا من خلال الذات الخاصة بل من خلال الذات الإنسانية.

[1] عبد القادر القط: حركات التجديد في الشعر العباسي (بحث)، الفصل الثاني، ص 6

الانتماء المكاني وأثره في البعد الاجتماعي:

المكان مؤشر دال على مدلول يراد الوقوف عليه. لذا فإن المكان هو بؤرة الانفعالات ومنطلق الأفكار وكذلك العواطف، كالخوف والاطمئنان والحلم والضياع والشقاء والسعادة فقد قال برتراندراسل: "إن المكان الطبيعي وحده هو الذي يمكن اعتباره محايدا ومشتركا، أما المكان الذي تدركه، فهو مكان خاص بك... كل إنسان يحمل مكانه الخاص حيثما أنتقل، فهناك من الأمكنة المدركة عدد ما هنالك من الأشخاص المدركين"[1].

وعنصر المكان في النص الأدبي يعد أحد مقوماته، به يبدأ (الشاعر) رسم أول خطواته، وهو وسيلة تجميع أدوات التشكيل، لأنه مرتبط بجميع الأحداث وكل ما يخص وجود الإنسان أو ما يتعلق به. وعلى هذا الأساس ظل وسيظل موازياً لبقاء الإنسان مؤتلفاً معه.

وتطور مفهوم المكان مع تطور الحياة وتطور الإنسان نفسه، حيث أصبحت قيمته أكثر أهمية، وتنوعت النظرة إلى هذا العنصر، فلم يعد ينظر إليه مجرداً من الغايات؛ بل أمست له أهمية سياسية، مع أنها جغرافية في أساسها، ولكنها جغرافية سياسية تقاس بالمسافة التي يمكن أن تحتويها الملكية العامة والخاصة من جهة وبالمسافة التي تحدد حرية الفرد أو تحد منها. أو الذي يشكل مصدر فرح أو ترح، أو رغبة وقبول، أو قلق ونفور، ولذلك نجد أن نفسية الإنسان في الغالب رهن بمكان وجوده وهي مقياس الحكم على هذه النفسية فإن كان إيجابياً كانت إيجابية وإن كان سلبياً كانت كذلك.

ولعل أهم وصف في رأيي للمكان ما قاله: "يورى لوتمان" عن وظيفة المكان في النص الشعري، وما ينطبق على الشعر ينطبق على كافة صنوف الأدب، فما الشعر إلا جنس من الأجناس الأدبية المتعددة: "إن وظيفة المكان في النص الشعري ليس وظيفة تعبيرية فقط يطرح الشاعر من خلالها انفعالاته وعواطفه، بل أيضا للمكان وظيفة معرفية حيث يتم تأسيس بناء معرفي في مجال ايهامى. إذا يجمع التخيل بين وعى محتمل وواقع (= مكان) مفترض، يتشكل

---

[1] ينظر. منيب محمد البوريمى: الفضاء الروائى فى الرواية المغربية الحديثة (الاطار – النسق – الدلالة) رسالة جامعية، جامعة محمد الخامس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، د.ط، د.ت، ص 48.

بينهما عالم متخيل لا يقوم على التصوير الهندسي فحسب، بل أيضا على بنية متكاملة في المجال المعرفي والتشكيلي، تصبح بنية مكان النص نموذجا لبنية مكان العالم، وتصبح قواعد التركيب الداخلي لعناصر النص الداخلية لغة النمذجة المكانية[1].

لغا ستون باشلار مُؤَلَف عن المكان هو (جماليات المكان) يعد من الكتابات الهامة عن عنصر المكان - إن لم يكن أفضلها - وما يضفيه على الأدب من جمال و قيمة لدرجة - كما يرى باشلار- إن المكان سواء كان كبيراً كأفق الوطن أو ضئيلاً كخزانة الملابس يترك أثراً يعلق بالنفس، ويخلق قيم الألفة والارتباط بالواقع والحلم ويحول قارئ النص الأدبي إلى قارئ للحجرة، وقارئ للبيت، وقارئ للخزانة، ومن قبله الكاتب إلى كاتب للحجرة وكاتب للبيت وكاتب للخزانة. وكذلك الحال لباقي الكائنات الحية التي يشكل المكان لها عنصر وجود كالأعشاش والجحور والقواقع[2].

وقد حدد باشلار المكان تحديداً دقيقاً بعد أن سرد وصفاً لبعض الأمكنة المعروفة وعلاقتها بما عليها أو يقبع بداخلها. يقول: "الحق، أننا هنا لسنا مسألة لابد لنا من تكشف صورها، وهي: كل الأمكنة المأهولة حقاً تحمل جوهر فكرة البيت"[3] والبيت كما هو متعارف عليه يشكل المكان الأول والمهم.

ولقد كان للمكان شأنه الفاعل في إبداع السوسي، وتحديد نمط عاطفته، وشواهدنا على ذلك: نتاجه الغزير الذي تناول فيه المكان بقدرٍ بلغ حدَّ الإسهاب لكنه إسهاب مغدق ذو طلاوة وعذوبة بلغت حد الأخذ من قيمة المعنى. وأول هذه الشواهد قصيدته (القاهرة في البال) [4] التي صدحت بها قريحته ونطق بها لسانه، جاعلا من المكان الذي أحتضن ذكرياته هدفا لأقواله ودرباً تسير فيه مشاعره لتصل عبره إلى قمة السعادة المنشودة بإعادة فتح الحدود بين الشعبين الليبي والمصري، حيث زالت الخلافات وطويت سني العزلة والخصام مما مكّن

---

(1) يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني،- ترجمة وتقديم د. سيزا قاسم، مجلة الف: 89.

(2) ينظر غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط3 / 1407 ه - 1987 م، ص 43.

(3) نفسه: ص36.

(4) ديوانه: الجسور، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان - بنغازي - ط1 / 1998، ص115

الشاعر من زيارة موطن مسيرته العلمية، ولقاء رفاق العلم وإمتاع النظر بالأماكن التي كان يتردد عليها في تلك الفترة، وتستذكر أسماعه الأصوات التي كانت تملأ سماء القاهرة وأحياءها. فقد قال:

لقد عاد بعد السنين المحال	وعادت مواسمه الماطرة
فما الأربعين على طولها	لتفقده صحوة الذاكرة
أتاك يجدد ما فاته	ويبعث أيامه الغابرة
وزوّاده ذكريات الصبا	وفرحته الحلوة الغامرة
منيبا وكانت به جنحة	تؤججها صبوة كافرة
فهذبه الشيب بعد الجماح	وهدهد من روحه النافرة
أتاك يطير به جانح	من الشوق نيرانه شاجرة
"فمصر الجديدة" في باله	وضاحية "الجيزة" العامرة
وتنعشه نفحات "الحسين"	ورائحة "الأزهر" العاطرة
و"بولاق" و"الجسر" والضفتان	و"شبرا" و"عابدين" و"الطاهرة"
وأرض "الجزيرة" كم جولة	له في حدائقه الزاهرة
وفي شاطئ النيل عند المساء	له ثم كم جلسة شاعره

فمن المطالعة الأولى للقصيدة، وأقصد بالأولى عنوانها (القاهرة في البال) نفهم بجلاء أنَّ الشاعر رمى من وراء توظيفه للمكان "المكان المفتوح" إلى الدخول في ثنايا القصيدة من باب الواقعية المتمثلة في أحد عناصرها الأساسية (أين) فالقاهرة مكان معلوم معروف ذو اتساع كبير يبلغ مداه أقصى إمكانية لنظر الناظر مما أوحى إلينا منذ البداية أن غاية الشاعر رسم صورة عن واقع الفضاء المفتوح (القاهرة) في حقبة زمنية شكلت موطن ذكرياته، وفي هذا تعظيم للمذكور فلو قسنا الشأن بمعيار بعض الأجناس الأدبية الأخرى كالقصة مثلاً، لقلنا أن القاهرة تمثل عند الشاعر "شخصية البطل" ومن أعماق هذا البطل أو عن طريقه انبثقت

شخصيات أُخر جسَّدها ما أورده من أسماء بعض أحياء القاهرة وما ترمز إليه هذه الإشارة وما تشكله من قيمة ذات أثر كبير وعظيم في حياة أهليها (تاريخي وحضاري) كالجيزة التي ارتبط اسمها بعمق حضارة مصر، فهذا المكان الذي تناوله الشاعر ليرمز به إلى المكان المُبتغى وهو مصر لارتباطه بحضارتها . ومصر الجديدة وإن كانت التسمية تدل على الحداثة والتطور إلاّ إنها توحي بالقدم بالتاريخ التي يبرزه التضاد المساق من اللفظ (مصر القديمة) فبين المكانين رابط قوي صيَّر كلاً منهما امتداداً للآخر، ولا يقل عن ذلك (الحسين) الذي اشتق اسمه من المسجد القابع في قلب الحي كما المقام قابع في قلبه. فما أن يقع بصر المتلقي لهذه القصيدة على البيت الذي يقول فيه:

وتنعشه نفحات الحسين

ورائحة الأزهر العاطرة

حتى يجد نفسه في رحاب آل البيت لوجود الصلة القوية بين صاحب المقام وصاحب الرسالة محمد ﷺ مما يعني رحاب الدين الإسلامي الحنيف، فلم يكتفِ الشاعر بانتمائه الخاص إنما سحب معه المتلقي ليلج به دائرة الانتماء لكل ماله مكانة في حياة الإنسانية بعامة والعربي بخاصة والليبي بصورة أكثر خصوصية، ولقد خلق مزيجاً بين الانتماء الزماني والانتماء المكاني يستحيل الفصل بينهما.

هذه الأماكن وهذه الذكريات التي حُرم مكرهاً من التمتع بها وسوق ذكريات طيبة مع الرفقة فترة غير قليلة من الزمن كان لها أثرها النفسي السلبي عليه، مما كان دافعًا قويًا لفيض من الفرحة العارمة التي انطلقت دون أذن من الشاعر حينما علم بزوال السد بينه وبين المكان الذي أحب فطار بأجنحة شوقه وحنينه ليجدد عمره. مجسداً انتماءه للمجتمع الكبير الذي كان لتجربته الاجتماعية شأن في رسوخه في أعماقه، وشأن في بلورة أحاسيسه، يرى محمد مندور أن التجربة الاجتماعية التي "يستقيها الأديب أو الشاعر من محيطه الاجتماعي أو الإنساني المعاصر"[1] تترك أثراً ينعكس بشكل ما على نفسية الشاعر فيعيد صياغته بأسلوبه المؤثر في المتلقي. لقد أثّر البعد الاجتماعي في الغرض الشعري فقسَّم

---

[1] د. محمد مندور: الأدب ومذاهبه. نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع – القاهرة – ط2 / 2002 م، ص15

الغرض الواحد أغراضاً متعددة شملت الشوق والعشق والحنين والغربة والفخر والثناء والوصف.

اللغة الشعرية مكون للبعد الاجتماعي:

إن الشعر ناقص الحيوية والقدرة على التأثير إذا لم يُعْنَ الشاعر باللغة الشعرية التي تمثل قوة الدفع الرئيسة في التكوين والتأثير. فهي: "طاقة القصيدة الشعرية وامكاناتها، وهي التجربة الشعرية مجسمة من خلال الكلمات"[1] واللغة الشعرية المستمدة تكوينها من اللغة لها ميزتها واستقلالها فقد "عرف الإنسان العالم إذن أو حاول أن يعرفه يوم أن عرف اللغة، ولم يعرف السحر إلا يوم أن أدرك قوة الكلمة، ولم يعرف الشعر إلا يوم أن أدرك قوة الكلمة"[2] كما إن اللغة الشعرية هي السبيل الموصلة إلى عقول المتلقين وأحاسيسهم "فالشعر استكشاف دائم لعالم الكلمة، واستكشاف دائم للوجود عن طريق الكلمة"[3] كما أنها سبيل الشاعر لبث أحاسيسه ومشاعره، ذلك حين يحسن استخدام الألفاظ واختيار المعاني مضافا إليهما قيمة الكلمة حين تتبوأ مكانها بين صويحباتها لتقدم الفائدة وتخدم السياق العام والغاية التي يرمي إليها قائلها دون اكتراث بالنوع الذي يتوارى خلف خواصها ومدى التأثير الذي ستحدثه في نفس المتلقي "فالتجربة الشعرية في أساسها تجربة لغة"[4]. فاللغة الشعرية لها خصوصيتها التي لابد لها أن تكون مخالفة للغة العوام من ناحية تنسيقها وطرق ترتيبها بما تحويه من نسق وحيوية يفتقر إليهما ما عداها في لغة الأفراد من غير ذوي الملكة الشعرية.

واللغة الشعرية تعتمد على اللفظ مقرونا بمعناه على الرغم من انه قد يأتي أحدهما على حساب الآخر، فالكلمات رموز للمعاني ووسيلة للمحاكاة تتفاوت في قيمتها من كلمة لأخرى حسب مقتضى الحال وحسب القدرة على تناولها وترتيبها، ومن هنا تولد

---

(1) د. عبد الحميد جيده: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل – بيروت- لبنان، ط1 / 1980 م، ص337

(2) د. السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، ص 63.

(3) د. عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 173، 174.

(4) د. السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، ص 63.

الاستعارات ويبرز الاختلاف بين ما هو مجازي وما هو حقيقي حيث أن المجازي يكون أكثر رقة[1].

ويعد الأسلوب من أهم مكونات اللغة الشعرية فهو من يجر أذن السامع وعين الرائي إلى القصيدة ويجعلهما يذوبان في ما تحمل من أفكار ومضامين ومن خلال ما قد تحمل مما يحتمل الصدق أو الكذب أو ما يعبر عن غايات أو أمنيات أو رجاء، فإذا ما برع الشاعر في صياغة جُمَله كان قوله أبلغ في المعنى وأعظم في التأثير وأجدر للحكم على لغته الشعرية بالرصانة والقوة، وعلى ملكته بالعمق والقدرة. وهي مجموعة من التراكيب يعمل الشاعر على صوغها لتنتج في النهاية عملا شعريا متناغما متناسقا لا يعتريه تكلف ولا يشوهه تفكك أو عدم تجانس.

وقد يلجأ الشاعر للزيادة في التأثير وتقريب المعنى إلى استخدام بعض الألفاظ من لغة الحياة اليومية "لغة العامة" ذلك حينما يرى ضرورة الاستعانة بها لتبسيط الفهم من أجل تعميق المغزى. كما قد يجنح إلى التكرار في اللفظ أو الجمل حين يرى أن ذلك يزيد من بيان الفكرة أو يؤدي إلى لفت الانتباه أو تأكيد قيمة المقول وأهميته.

واللغة الشعرية تمثل مجوع المكتسبات الثقافية للشاعر، وكما قال (جان كوهن): "ليست اللغة إلا بديلاً عن التجربة نفسها"[2] وأول ما يقف أمام الدارس أو المتلقي مفردات الشاعر أو ما يسمى بالقاموس الشعري، فالمعروف أن لكل شاعر معجمه الشعري الذي يصوغ من خلاله رؤيته للعالم في الواقع أو الخيال وتمثل اللغة الشعرية سمة التفريق بين الشاعر وسواه، وقد يتفاوت مقدار الاضطلاع باللغة الشعرية ودرجته ومقوماته من شاعر لآخر، وربما يكون أداة في الحكم على جودة المادة الشعرية أو رداءتها. بالتالي القبول بها والاندماج فيها أو رفضها والعزوف عنها. والشاعر الليبي واحد من الكم الهائل من شعراء العربية ومن ثمَّ يكون معنياً بالسير وفق النهج المنصوص عليه أو القاعدة المرسومة لهذا

---

(1) ينظر د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 252.

(2) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة. محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر – المغرب –ط1/ 1986، ص33

الجنس الأدبي. ونستشهد على ذلك بقصيدة حسن السوسي "مثوبة الله أبغي"[1] التي يقول فيها:

ما غاب من ذكره في الأرض سيّار

ولا ثوى من له في الناس آثار

وما ترحّل من شدت وشائجه

بالروح.. حتى وإن حازته أسفار

وما اختفى من له في الأرض منزلة

إطار صورتها.. حب وإكبار

اتكأ الشاعر على أسلوب التكرار بتكرار (ما) وهذا دأبه في كمٍ ليس بالقليل من قصائده؛ فهو يغذّي مراميه، ويُقوّي معانيه من خلال التكرار بنوعيه (البسيط والمركب) وهذا ما يبين لنا من تكرار ما النافية بمدلولاتها في نفي صفات الغياب والرحيل والاختفاء عمن هم محور قصيدته وهم أساتذة جامعة قار يونس الذين وافاهم الأجل المحتوم، ف"ما" واحدة لم تكن لتمنح الشاعر فرصة قوة الإشادة بمآثر هؤلاء، وبيان الدرجة العالية من المشاركة الوجدانية لذويهم من الأهل والرفاق، مما ألجأه إلى التكرار لتعظيم الشأن، وللوقوف على حقيقة المعنى وليجعلها وسيلة لغاية أسمى تكمن في إبراز عمق شعوره بالانتماء الإنساني الذي يمكننا بيسر أن نلمس فيه إحساسا قوياً بالانتماء المهني الذي وضعه وإياهم في شريحة واحدة لها مكانتها الخاصة في أي مجتمع، ليرسم علامة مشتركة بين البشر جميعاً باختلاف أعراقهم وأماكن تواجدهم على البسيطة، فقوة الرابطة الاجتماعية المتجسدة في علاقة المكان وعلاقة العمل زاوجت بين المدح والرثاء والحكمة.

وفي قصيدة "تسابيح"[2] يعمد الشاعر للتكرار ليبين قدر خالقه ويعظم صفات معبوده، يقول:

---

(1) ديوانه : ألحان ليبية، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان – بنغازي – ط 1 / 1998 م، ص 329.

(2) ديوانه: المواسم، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان – طرابلس – ليبيا، ط 1 / 1986 م، ص 133.

يسبح لله من في الوجود

وتعنو الجباه له بالسجود

فجلَّ الإله العلي القدير

وجل الإله العزيز الحميد

فهو يكرر الفعل مع فاعله ليكرر صفات من صفات الله تعالى التي ينفرد بها عن الخلق، ليؤكد الشاعر عظمة الموصوف، ويسوق بعد ذلك أداة الشرط 'إن' ليدفع جزمه بالحقائق ويختم به المقطع ليكون بداية لمقطع آخر يطرح فيه رؤية أخرى فيقول:

وإن تتأمل مداه العيون

رجعن بطرف كليل حسير

وإن عدّ نعمته حاسب

فدون الذي عدّ جهد الشكور

يفيد تكرار (إن) القارئ فيجعله يقف عنده ليقرأ ما وراءه، ففعل الشرط لابد له من جواب، وبالفعل تكرر الجواب هنا لتكرار الفعل بتكرار الأداة، ولذا فقد نشّط التكرار ذهن المتلقي كي يتمعن في المقصود به ليصل في النهاية إلى الحقيقة الثابتة التي يقرُّ بها الشاعر عن يقين ويخاطب الآخرين ليُقرُّوا بها، وهي حقيقة الانتماء لله تعالى، ولتأكيد هذه الحقيقة ضمَّن قصيدته معنىً جلياً بيِّناً أورده الله تعالى في أكثر من موضع في كتابه الكريم. ويرى أن واجبه الاجتماعي أن يحرض محيطه على التأمل في ملكوت الله وحسن بديع، ودليل قدرته ووجوده فهو بذلك يؤدي من خلال ملكته واجباً دينياً واجتماعياً؛ فقد قال:

'وفي كل شيء له آية'

تخبِّرنا عن إلهٍ كبير

فسبحانه في ظلام الدُّجى

وسبحانه في ضياء البكور

لقد استلهم الشاعر صدر البيت الأول من معنى عدد كبير من آيٍ القرآن الكريم الدالة على وجود الخالق وقدرته ومنها قوله تعالى: ﴿إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَةً لِّلْمُؤْمِنِينَ﴾[1]، وقوله تعالى: ﴿إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ﴾[2] وقوله تعالى: ﴿وَكَأَيِّن مِّنْ آيَةٍ فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ يَمُرُّونَ عَلَيْهَا﴾[3] ولقد جعل هذا المعنى النص قريباً من المتلقي لقرب المقتبس من نفسه.

توظيف التراث دالاً اجتماعي:

الشعر ذو تأثير نفاذٍ في العاطفة الإنسانية، كما أنه أساس التأثير في العقل الذي لن يخلو من تأثير العاطفة مهما كانت درجة صلابته. فمن منَّا لم يؤثر فيه قول الخنساء في رثاء أخيها صخر، ومن منا لم يستدرج شعر امرئ القيس عقله وعواطفه لتذكار الطلل ولواعج الحب والفراق، ومن منَّا لم تجره أشعار عنترة إلى ميادين الفروسية والقتال، ومن منّا لم يتعاطف مع مجنون ليلى، وكُثير عزة، وجميل بثينة، وابن زيدون، ومع عروة الشنفرى وغيرهم.. وما تأثرنا بهؤلاء إلا بدافع تأثير التراث على نفوسنا كمتلقين لهذا الجنس الأدبي الراقي. فإذا كنَّا كمتلقين عاديين قد تأثرنا به في نمط سلوكنا وحركة شعورنا وأنماط تخاطبنا؛ أفلا يكون التأثير على من يملكون ملكة الإبداع الشعري أكبر؟ ألا يشكل لهم منجماً غنياً يحوي أنفس الجواهر وأكثرها بريقاً، ومعيناً لا ينضب يسقي أفكارهم وينمي معانيهم؟. بلى؛ فالاستعانة بالقيمة الوجدانية المختزلة في التراث تثري الغاية التي وظفت لأجلها، لقدرتها الفائقة على الجذب والإقناع بفعل الرابط الحسي بين الوارث والموروث أياً كان نوعه. وبما يحمل من دوال وثيقة الصلة بمدلولاتها المقابلة لها في ذاكرة المتلقي "لأن المعطيات التراثية تكتسب لوناً خاصاً من القداسة في نفوس الأمة ونوعاً من اللصوق بوجدانها، لما للتراث من

---

(1) سورة الحجر: الآية 77

(2) سورة الرعد: 3.

(3) سورة يوسف: 105

حضور حي ودائم في وجدان الأمة[1]. والشعراء عندما يلجئون إلى هذا النبع الصافي لا يفعلون ذلك كنوع من الطلاء أو كلون من العبث، أو لمجرد اجترار ما ساقه الأولون لعقد صلة ما دون مبالاة بقيمتها؛ إنما غايتهم استحلاب مشاعر من يوجهون لهم الخطاب، وفي هذا ضمان الوصول إلى المطمح المبتغى ارتكازاً على حجم الوسيلة لأن الشاعر حين يتوسل إلى الوصول إلى وجدان أمته بطريق توظيفه لبعض مقومات تراثها يكون قد توسل إليه بأقوى الوسائل تأثيراً عليه[2]. وهذا الاتكاء على التراث وما يحققه من أثر يجعلنا أما حقيقة لا مناص من الإقرار بها، على الرُّغم من معارضة البعض لها واعتبارها عنصر ضعف وهوان لا قوة وسند. وتتمثل هذه الحقيقة في: أن الموروث قيمة فاعلة في الحياة الإنسانية، لما يتميز به من غنىً تاريخي وفكري يؤثر فيما يليه، حتى أنه بات يستقي جلَّ مادته من مضمونه؛ فأصبح ممولاً رئيساً للإبداع بعامة، والإبداع الأدبي بخاصة، وتستمد فروع الحضارات ديمومتها، وأسس بقائها من التواصل مع جذوره، وتستلهم ذاكرة المبدع وملكته نتاجها وعطائها مما تصيغه من تأثير التراث فيها، أو من جبر الواقع لها على الاستعانة بالتراث لما فيه من عوض وعون على أسباب شكواها، وما يشكله من دعم وتمويل فعَّال في التأثير على المتلقي، وهذه هي غاية الأدب.

ولم يفت الشاعر حسن السوسي أن يؤكّد على انتمائه لطائفة الشعراء، وانتمائه للتراث الأدبي الراسخ في الأذهان عبر الحقب الزمنية المتعاقبة، في علاقة اجتماعية حسيِّة، وذلك بتوظيفه للموروث الأدبي في قصيدته: (انتحار)[3] وذلك حينما أخذ اللفظ والمعنى من قول جرير:

---

(1) د. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي – القاهرة – د.ط / 1417ه/ 1997م، ص16

(2) نفسه: ص16

(3) ديوانه: المواسم، ص 47.

إن العيـــون الـــتي في طرفهـــا حـــور   قتلننـــــا ثـــــم لم يحـــيين قتلانـــــا

فهو يقول:

هـذي العيـون الـتي في طرفهـا حـور   وفي مـداها يحـار العقـل والفكـر

مما يجعل البيت ملفتا لنظر المتلقي أكثر مما سيكون لو لم يكن هذا التضمين موجـودا، وهذا سبب اختيار الشاعر لصدر بيت جرير.

وفي قصيدته "لو بُعث الحطيئة"[1] التي خصصها لهجاء الحطيئة، والتهجم عليه لسوء فعلته مع الزبرقان[*] ولمرارة لسانه مع بلاغة بيانه، يقول السوسي في هذه القصيدة المطولة:

نهاك - بالقول- في لطف ومرحمة

فلم ينل منك ذاك النهى مزدجرا

فجرب السجن، فاستهوتك وحشته

ولم يخفك، وقلت الق ول مستترا

أتيته بلسان حاذق ملق

تلقي بشعر سرى في الأرض وانتشرا

"ماذا تقول لأفراخ بذي مرخ؟"

قلها لنفسك... هلا كنت معتبرا؟

لقد ضمن الشاعر صدر بيت الحطيئة الذي يبدأ بالاستفهام:

ماذا تقول لأفراخ بذي مرخ

زغب الحواصل لا ماء ولا شجر؟

---

(1) نفسه: 71.

(*) سيد مشهور. هجاه الحطيئة وصار في ركب أعدائه وذلك في خلافة سيدنا عمر بن الخطاب.

ليمنح نفسه حق الرد والجواب ويعيب على الحطيئة استغلاله لبراعته في القول في كل ما هو شائن، ويفيد السوسي بدرايته بحلم المخاطب. ويبرهن على الانتماء للصواب ونبذ الخطأ مهما كان وراءه من قوة الحجة. إنه هجاء مغلف بنصح.

البعد الإنساني منطلق للبعد الاجتماعي:

من اللحظة التي شاء فيها الله تعالى أن يخلق الإنسان ﴿وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَٰٓئِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي ٱلْأَرْضِ خَلِيفَةً﴾[1] والإنسان قضية حيث بدأ حوار بشأنه بين الخالق الباري جل وعلا وملائكته المكرمين، ليس حوار جدل أو اعتراض إنما حوار استيضاح وبيان أراده الله تعالى كي يبين قدر ومكانة هذا المخلوق بل وتميزه عن المخلوقات السابقة له في الوجود، والملائكة - بعلم الله - تنبأت بما سيكون من أمر هذا المخلوق (الإنسان) قال تعالى على لسان ملائكته ﴿قَالُوٓاْ أَتَجْعَلُ فِيهَا مَن يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ ٱلدِّمَآءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ ۖ قَالَ إِنِّيٓ أَعْلَمُ مَا لَا تَعْلَمُونَ﴾[2] ونفذ أمر الله وخلق (آدم) ثم آنس وحدته بحواء، ثم بدأت قضيتهما مع عدوهما اللدود (إبليس) إلى أن انتهى الأمر بإغوائهما وإنزالهما إلى الأرض ﴿فَأَزَلَّهُمَا ٱلشَّيْطَٰنُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ ۖ وَقُلْنَا ٱهْبِطُواْ بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ ۖ وَلَكُمْ فِي ٱلْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَٰعٌ إِلَىٰ حِينٍ﴾[3] ومن ذاك الحين بدأت قضية الإنسان في صراعه من أجل الحياة والأفضلية فيها فنشأ عن ذلك تصادمه مع بني جنسه.

لقد أفرز هذا الصراع عدداً من القضايا تعددت بتعدد الأوضاع السائدة في الحياة الإنسانية بين قابض على الحرية وبين ساعٍ وراءها وبين مُصَادِرٍ للعدل وبين ناشده وبين متحكم في القوت وبين باحث عن لقمة العيش... فقضايا الإنسان مردها إلى كفاحه من أجل الحياة الحرة الكريمة بكل جوانبها (السياسية والاجتماعية) وما يتبعهما.

---

(1) سورة البقرة: الآية 30

(2) نفسها : نفسها

(3) نفسها: الآية 36

لقد فرضت القضايا السياسية نفسها على ساحة الشعراء منذ البدايات الأولى للأدب "أن يقدم الأدب والفن أعمالاً واقعية وسياسية أمر ضروري، لأن السياسة جزء أساسي من الواقع"[1] وقد بينا - سابقاً- في حديثنا عن الالتزام مواقف الشعراء من القضية السياسية على كافة مستوياتها مع القبيلة أو الحزب أو المذهب أو الطائفة أو الدولة أو الأمة... وما كان من تأثير لهذه المواقف التي أثبتت بجلاء مقولة (الفن للمجتمع) ورسخت في الأذهان الأهمية الكبرى لدور الأدب في حياة الشعوب وفي أحلك حالات الإنسانية، فليست غاية الشاعر أن يقف على الأطلال يبكيها، أو أمام الأزهار يناجيها، أو تحت النجوم يحاكيها، إنما هو ملزم بأن يقلب كل صفحات الإنسانية ويحاول أن يحوّل الأسود فيها إلى أبيض. "إن الإنسان، والحياة الإنسانية، هما موضوع الأدب الذي يتجسد في الشخصيات الأدبية التي يزخر بها تاريخ الأدب العالمي"[2].

وما ينقله لنا التاريخ ويؤكده أن جل قضايا الإنسان وأشدها مرارة ترجع إلى عوامل سياسية كالغزو والاحتلال والهيمنة والاستبداد، وعلى إثرها تنشأ المآسي كالموت والفقر والجوع والجهل والظلم، وتتفشى في المجتمع ممارسات سلبية تنجم عن تلك المآسي كالقتل والسرقة والزنا، وكلها أمور تؤذي حياء الإنسانية وتعكر صفاء الحياة، وهذا ما ينعكس في نفس الشاعر الواقعي الذي يؤلمه أن يرى أبناء جنسه يألمون فيندفع بكامل طاقته الإبداعية ليصور هذا الواقع ويحرض عليه سعياً منه لإيجاد واقع أفضل.

ولقد نحا الشعراء الليبيون نحو من سبقوهم أو عاصروهم من الشعراء الملتزمين بقضايا انتماءاتهم، وقضايا الإنسانية ككل، محاولين السمو بحياة الإنسان عن كل ما ينغص معناها السامي، ويوجهون نقدهم لمن يسئ لها بل يهاجمونه إن تطلب الأمر ذلك، وفي المقابل يشيدون بمن يسهم في خدمة الإنسان ليبهج حاضره، وينير مستقبله ليشكل بعد حين ماضياً حلواً ذِكْره. فالأدب لابد أن يكون نبض الحياة من خلال الشاعر "فلكي يكون الأدب نابضاً

---

(1) أحمد محمد عطية: الالتزام والثورة في الأدب العربي الحديث، دار العودة - بيروت - ودار الكتاب العربي - طرابلس - ط1 / 1974، ص22

(2) د. عماد حاتم: النقد الأدبي قضاياه واتجاهاته الحديثة دار الشرق العربي - حلب - سوريا، ط2 / 1994، ص148

بالحياة، فلابد من أن يعكس تجربة أو مجموعة من التجارب الإنسانية التي يعانيها الأديب في حياته، أو في حياة من يعايشهم من البشر"[1].

يذهب عز الدين إسماعيل في تأكيده لصلة البعد الإنساني للشاعر بالكيان الذي يعيشه مادياً أو حسياً، وتأثير هذه الصلة على العلاقة المشتركة بينهما. فيقول: "... وارتباط الأديب بقضايا عصره على اختلاف أنواعها، وبمشكلات الحياة في المجتمع الذي يعيش فيه - مهما يكن لها من طابع محلي - ليس شيئاً غريباً على طبيعة الأديب، فنحن نفترض في الأديب المعاصر حصيلة وافرة من الثقافة والخبرة، فضلاً عن حس مرهف وإدراك سليم للأمور، ودقة في ملاحظة الحياة في تطورها الظاهري والباطني، وهذه الميزات لا يمكن أن تسمح للأديب أن يعيش في عزلة عن قضايا مجتمعه ومشكلاته، بل الأحرى أنها تشده إليها شدّا"[2] وهذا ما حتَّم على الشعراء الخوض في القضايا الإنسانية وإخراجها إلى السطح لتقع في منظور البحث والمعالجة بغض النظر عن الزمان والمكان، وبالتالي يكون لما تناوله الشاعر انعكاس نفسي يطابق ذات الحدث الذي عايشه أو علم به كجزء من المجتمع غير منفصل عنه، وفي هذا الصدد يستطرد الدكتور عز الدين إسماعيل القول: "... فلو لم يكن له كيانه البارز في واقع الحياة التي يمارسونها، ما ظفر منهم بهذه العناية الفائقة. أقول: لابدّ أن ظروف الحياة التي يمارسونها، والإطار الحضاري الذي يعيش فيه شعراؤنا المعاصرون، وواقع التجربة التي يعانيها هؤلاء الشعراء هي التي ارتفعت بهذا الموضوع إلى مستوى الاهتمام"[3].

حقاً فهؤلاء الشعراء المعاصرون هم جزء من هذا الواقع الذي تحملوا مسؤولية صياغته في صفحات كتبوها بمداد أفكارهم ومشاعرهم وأحاسيسهم لتكون المحرِّك للحياة والزاد للتاريخ.

وليس مطلوباً من الشاعر أن يكون مجرد مدون للأحداث التي يرصدها في الواقع لينقلها كما هي مجردة من أي لون فني يمنحها الصفة الأدبية مما يجعله أشبه بالمحققين والمعلقين

---

(1) سهيل ادريس: مواقف وقضايا أدبية "آفاق الأدب 2" دار الآداب - بيروت - ط2 / 1981، ص36

(2) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر. قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة - بيروت - ط2 / 1981 م، ص375،374.

(3) نفسه،326، 327

ويجعل أشعاره أشبه بالمحاضر والتقارير ولكن يجب أن ينغمس فيها بوهجه الحسي مدركًا لما يتناول وكيف يتناوله وهذا ما يمنحه صفة التأثير وقوة الإمكانيات التي تسعفه لمواجهة القضايا الإنسانية بجميع صنوفها، ويجعل نظرته أعمّ وأشمل من محيطه، ويجبره ذلك على يقسم ذاته إلى ذوات وعمره إلى أعمار ليصير كماً من الأعمار، وليس إنساناً واحداً؛ بل أناس في إنسان ومن ذلك قول مصطفى صادق الرّافعي: "... والإنسان من الناس يعيش في عمر واحد، ولكنّ الشاعر يبدو كأنّه في أعمار كثيرة من عواطفه، وكأنما ينطوي على نفوس مختلفة تجمع الإنسانية من أطرافها، وبذلك خلق ليفيض من هذه الحياة على الدنيا، كأنما هو نبع إنساني للإحساس يغترف الناس منه ليزيد كُلَّ إنسانٍ معاني وجوده المحدود مادام الوجود لا يزيد في مدته"[1] لذا نجد أن أهم ما يتناوله الشاعر - الواقعي - وأغلبه ما يمس حياة الإنسان ووجوده، وما يتعلق بأنماط هذه الحياة، وما يكتنفها من متضادات هي لب معيشة هذا الإنسان، وشعرنا المعاصر أقرب لهذا التطور، تُتعدد الأنماط وبالتالي تعدد القضايا الإنسانية التي تفاعل الشعراء الواقعيون معها بكل ما أوتوا من مقدرة أدبية صادقة؛ السياسية منها والاجتماعية، وما يترتب عليهما وما يلحق بهما، تفاعلاً قوياً كان له أبلغ الأثر في الحياة العامة لأفراد المجتمع البشري؛ بل كانت أشعارهم هي السلاح الأمضى والقوة الأعتى في مواجهة هذه القضايا وصرعها في أغلب الأحيان.

وتُجمِّل الصورة الشعرية قصيدة "أفريقيا"[2] للشاعر حسن السوسي حين يقول:

أطلــــت بقامتهــــا المـــشرعة ... تلملـــم أحزانهـــا المترعـــة
أضــر الهــزال بهـــا والكـــلال ... فقيـــد خطوتهـــا المـــسرعة
وغـــور فيـــه الـــصبا والجمـــال ... فآلـــت إلى حالـــة مفزعـــة
وصـــيرها الجـــوع مثـــل الخيـــال ... علـــى الأرض والجـــوع مـــا أبـــشعه

(1) محمد صادق الرافعي: وحي القلم، مطبعة الاستقامة - القاهرة - ط6 ، د. ت، ج3 / ص 274.

(2) ديوانه: الجسور، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان - مصراتة - ط1 / 1998، ص59

من القراءة الأولى للقصيدة يتولد لدينا إحساس بأن الخطاب يصور لنا حالة امرأة هدّتها الفاقة وهي تكابد صروف الدهر وتصارع وحشاً ضارياً لا يرحم، لكن العنوان والصورة الكلية هديا إحساسنا لمعرفة الموصوف وإدراك المعنى.

وتصل الصورة الفنية ذروتها في البيت الأخير حين يشبه إفريقيا القارة الكبيرة العظيمة بجبالها الشاهقة وصحاريها الواسعة وغاباتها الكثيفة وبحارها وأنهارها بالخيال (اللاشيء) ليجعل من التلاشي وجها للشبه يقرن بين المشبه "أفريقيا" وبين "الخيال" المشبه به. فقد صارت كمن قضى عليه الجوع فتركه إما ميتاً أو شبه ميت لا يكاد يرى مما آل إليه فهو -- أيضاً - كالميت. وفي هذا إيضاح لمعالم الانتماء الحسي لدى الشاعر تجاه قارته السمراء، وتجاه مجتمعه الإنساني، هذا الانتماء جعله يتكبَّد آلاماً جساماً وهو يصوِّر حالتها، ويصور روابط المحن المشتركة بينهما كجسدٍ واحد وهذا ما ساقه إلى أسلوب التعجب (ما أبشعه) الذي ختم به فنستشف منه ما يرشدنا إلى أن الشاعر قد عاش تجربة الجوع ولذلك نجده ينقل لنا تجربته من خلال هذه الصورة ويكون أكثر المتأثرين بها. إنه شاعر مفعمٌ بالقيم الروحية والإنسانية التي قد تكون - أحياناً - على حساب القيمة الفنية.

حقاً كان للبعد الاجتماعي أثره الواضح البالغ في تحديد الغرض الشعري عند السوسي، وفي تعدد غاياته خلافاً بين الشكل والمضمون عنده، بين الحقيقة والمجاز، بين اللفظ والمعنى، بين اللغة والصورة، فنراه في غزله - وما أكثره - لا يبحث عن علاقة غرامية، إنما يوطِّد لعلاقات اجتماعية فيرسم الصورة الشعرية الهادفة بلغة غزلية واضحة. ونراه قد بسط مساحات رحبة في كل دواوينه للمناسبات الدينية والاجتماعية والرسمية والأهلية، مما جعله يتغزَّل بالمكان وكأنه حسناءُ أندلسية.

نَصُّ الآخَرِ في نَصِّ الأُسْطَى

حقيقة ثابتة هي تلك التي تقول: إنَّ كُلَّ مَن أبدع في أي لون من ألوان الفـن بعامـة، والأدب بخاصة يقع ولو بدون قصد وإدراك في تقاطع مع نتـاج الآخـر؛ إمَّـا بـالفكرة، وإمَّـا بالتَّعَالق المباشر الواضح. وإن لم يكن هـذا أو ذاك؛ فبالإلهـام أو الـصَّقل للتَّجربـة الـشِّعريَّة. وهذا يؤكد أنَّ حضور نصوص الغير، وربما نصوص المبدع نفسه في نصه شأن إبداعي، يخـدم غرضًا فنيًّا مؤداه خدمة الفكرة، وتنوير المتلقي الذي ينبغي أن يكون على دراية بالسَّابق، كما هو على إطِّلاع باللاحق؛ إذا ما أتقن التَّوظيف، فـ "ليس لأحد من أصناف القائلين غِنىً عن تناول المعاني مِمَّن تقدَّمهم والصبِّ على قوالب من سبقهم"[1].

ومهما تجاذبت الرؤى حول ماهيَّة التَّناص، وكيفيَّته؛ إلاَّ أن ذلـك لم يـؤثِّر في فاعليـة المتناص معه، أو يحولَ دون إحداث أثرٍ قيمي في النَّصِّ الحاضر، مهما تقـدَّم زمـن الـنَّصِّ أو تأخَّر.

وللشُّعراء خصوصيَّةٌ في التَّعامل مع المحيط، ومُعطى الاستفادة من مكوِّناتـه، وحفـظ ما يمكن حفظه، وبخاصة ما يمتُّ بصلة مباشرة لنمط الفن الذي يبدعون فيه. وهذا المحفـوظ لا بدَّ أن يكون حاضرًا - بصفة ما - لحظة ولادة النَّص، وقد يتسلَّلُ هـذا الحـضورُ إلى أعمـاق النَّصِّ بكيفيَّة قد تخلو من القصديَّة، فتكون ضمن إطار (اللاوعـي أو اللاشـعور)، ولكنـه في بعض الأحيان قد لا يخلو منها، ويقع بدافع (الوعي والشُّعور)، حينها يكون الـنَّصُّ المتعـالقُ معه قد فرض نفسَه على شكل النَّصِّ الجديد، أو مضمونه بإرادة مبدعه، وفي الحـالتين لزامًـا أنْ يُحْدِثَ أثرًا فنيًّا وإلا كان حشوًا متكلِّفًا، وكَلاً على القيمة لا إثراءَ لها.

وحقيقةُ الأمرِ أنَّ الشَّاعر يعي تمامًا أنَّ الأثر الفني يخرج مزيجًا من صورتين إحـداهما تستمدُ أصلَها من الخارج [النَّص الغائب]، والثَّانية ينبوعُها هو الداخل [التجربـة الـشِّعريَّة].

---

(1) أبو هلال العسكري: كتاب الصِّناعتين. الكتابة والشِّعر. تحقيق محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربيَّة، ط1 / 1952م، ص 196

هنا يتحقق نوع من التوحد بين واقعين: الواقع الخارجي والواقع الداخلي. هنا أصبح ما يستمد من العالم الخارجي في الأثر الفني وسيلة للتعبير عن العالم الداخلي"[1].

كما يُشكِّلُ التَّقاطع مع بيت شعري لشاعر ما، أو شطرِ بيتٍ، أو مثالٍ فصيحٍ، أو شعبيٍّ، أو قولٍ مأثورٍ، أو حكمةٍ؛ دالاً على ثقافة الشَّاعر وميوله، ويمثِّل في الوقت نفسه معيارًا لنمط ثقافة المجتمع (المتلقي) المعني بالخطاب، إذ إنَّ الشَّاعر وهو يترجم تجربته الشُّعورية إلى معانٍ بيانيَّة، وصورٍ شعريَّةٍ؛ إنَّما يهيئ لاستحضار مقابلٍ له يستوعب تجربته من خلال انعكاسها في ذاته، ويقبع في انتظار الحُكمِ عليها. ومما لا شك فيه أنّه يسعى لأن يكون الحُكمُ إيجابيًّا، لذلك تجده يستعين بكلٍّ متاح لتحقيق غايته.

وشاعرنا (إبراهيم الأسطى عمر) لا يختلف عمن سواه في التَّعامل مع نصٍّ الآخر تأسيسًا على ثقافته من جانب، وعلى معرفته بثقافة المقابل (المخاطب)، من جانب، وهو ما جعل حضورَ أبياتٍ شعريَّةٍ من نصوص الشُّعراء، أو أشطرٍ منها في بناء قصائده أمرًا لافتًا يستحق وقفة بحث ودراسة، بالإضافة إلى الأمثال والأقوال التي تعالقت مع إبداعه؛ وكأنَّها جزءٌ منه، بعد أن أسقط عليها القيمة الشِّعريَّة.

واستشهد لما قدَّمت ببعض نصوصه، التي تمثِّل عيِّنة من الدراسة لا كُلِّها مراعاة للوقت الممنوح.

أولاً: النَّصُّ الشِّعري:

يبدو أنَّ (إبراهيم الأسطى عمر) شديد الميل لشعراء العصور الأولى في تاريخ الأدب العربي (ماقبل الإسلام، والعصر الإسلامي، والعصر الأموي، والعصر العباسي)، حيث إنَّ نصوصَهُم حاضرةٌ في أكثرِ من نصٍّ له. ومن ذلك ما جاء في نصِّه (دفاع)[2]، الذي يقول فيه:

---

(1) د. سامي الدروبي: علم النفس، دار المعارف، ط2 / 1981م. ص26

(2) ديوان إبراهيم الأسطى عمر، جمع وتحقيق: عبد الباسط سليمان الدلاّل، دار الفاتح للطباعة والنّشر – درنة – الجماهيريّة، د. ط / د. ت، ص54.

إن قيــل إنّــك مجنــونٌ فقــل لهــمُ وهل علمتم على المجنون من باس
لـولا الجنـونُ لما أصبحت حـاكمكم ولا حـوتكم علـى الأيّـام أمراسـي
أو قيــل إنّــك بــوٌ قــل لجاهلــهم دَرَّتْ على بوهـا مـن غـير إبسـاس
أو قيـل إنّـك قـدَّمت الأقـارب قـل مـاذا علـيّ؟ فهـم درعـي وأفراسـي
أو قيــل طاغيــةٌ قــل إنكــم بــشرٌ لا تَسْلَـسُونَ لغـير الحـاكم القاسـي
أو قيــل إنّــك هــدَّام البنــاء فقــل مـن بيتنـا جئـتكم بـالرفش والفـاس
أو قيـل مـا قيـل لا تحفـل بهـذرهِمُ (واقعد فإنّك أنت الطّاعم الكاسي)[1]

إنَّ المتأمِّل لهذه الأبيات يضعها في خانة المدح لشخصية لها أثر في شؤون المجتمع الذي ينتمي إليه الشَّاعر، وهي بالفعل كذلك؛ إنَّها شخصيَّة رئيس حكومة برقة (عمر باشا منصور). الذي لم يرضَ (الأسطى) عن أسلوبه في السِّياسة، ولكي يأخذ الهجاء وقعًا لاذعًا مبطَّنًا بعيدًا عن التَّقريريَّة اتَّخذ من الشَّطر الثَّاني لبيت (الحُطيئَّة) في هجائه المُرِّ (للزبرقان بن بدر) عجزًا لبيته، مما أغناه عن كثير من القول، وفتح باب المعنى المضمَّن على مصراعيه. وبهذا شكّل نصُّ الآخر (الحطيئة) بؤرة التَّوتر الشُّعوري للشَّاعر، ومفتاح التأويل للمتلقي، ورتبة المتن للفكرة العامة للنَّصِّ.

ونلحظ أنَّ للشَّاعر تعلُّقًا خاصًّا بالحطيئة، وهو ما يبينه إصراره على شحذ بنائه الفني لقصائده بالتَّعالق مع أشعاره في أكثر من مرَّة. يقول في نصٍّ (رثاء عمر فخري المحيشي)[2]:

نعـم أيهـا اللَّيـث فالأشـبال سـاهرةٌ علـى حماهـا فـلا سـهو ولا ضـجرُ
وقـر عينًـا - بقـرب اللّـه- في دعـة وأهنأ (عليـك سـلامُ اللّـه يـا عمـرُ)

(1) نفسه، والصَّفحة نفسها.
(2) نفسه، ص 109.

لقد جعل ختام نصِّه شطر بيت الحطيئة الذي استعطف به أمير المؤمنين (عمر بن الخطاب) عندما حبسه لهجائه (الزبرقان بن بدر)، لكنَّ شاعرنا لم يقصد الغاية ذاتها التي ذهب اليها الحطيئة؛ وإنَّما لتأكيد سِيرة ممدوحه في حياته التي يرى أنَّها جعلته مع المقبولين عند اللَّه، المُنعَّمين بقربه. لقد أفلح في تخليص النص الغائب من سياقه الأصلي ليصبح – على نحو من الأنحاء – جزءًا أساسيًّا من البنية الحاضرة[1]، كما أنَّه قد وفِّق في جعل هذا القول خاتمة نصِّه كونه دالاً معبِّرًا عن نمط علاقته بهذه الشَّخصيَّة.

وينهج النَّهج ذاته في نص (رهين المحبسين)[2] حيث يقول:

فمن يدافع عن نفسٍ تساق إلى ... موت بلا جنحة تقضي ولا ثارِ
إن كنت سرَّحتَ بَرغُوثًا ظفرتَ به ... وقد تعوَّد يؤذي جسمَكَ العاري
فعندنا العطفُ من ضَعفٍ وغَايتُنا ... قتلُ الأبَاةِ أو استعباد أحرارِ

يظهر التَّناص جليًا من العنوان (رهين المحبسين) ليبدأ توجيه المتلقي من البداية عبر نصٍ موازٍ، فالعنوان نصٌّ بحدٍّ ذاته. لقد شكَّلت فلسفة (أبي العلاء المعرِّي) معراجًا لتجربة (إبراهيم الأسطى) الشِّعريَّة، فسلك سبيله على أساس المحاورة بين الذَّاتين، وهذا تناصٌّ أوَّل، وأمَّا الثَّاني فكان بتضمين صدر بيته:

تسريح كفِّك بَرغوثًا ظفرتَ به ... أبرُّ من درهمٍ تعطيه محتاجًا

في كشفٍ عن فلسفة خاصة بالشَّاعر، وتحديد موطنه من سلوكيات البيئة التي يتعامل معها، والتي تكشف في الآن ذاته عن توافق فكري مع (المعرِّي) من خلال تبني أفكاره التي

---

(1) د. محمد عبد المطلب، دراسات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيأة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – د.ط / 1995م، ص163

(2) ديوان إبراهيم الأسطى عمر، ص 77.

أفصح عنها بالتَّناص مع القول المذكور له، الذي تناغم مع ما جاوره من التراكيب التي صاغ بها الأسطى نصَّه، وكأنها جزءٌ منها، وليست قولاً لآخر.

ثانيًا: الأمثال:

المثلُ جنسٌ أدبيٌ من أجناس النَّثر الفني عرفه الأدبُ العربي منذ العصر الجاهلي، وحافظ على مكانته في التُّراث الأدبي العربي، وضمن فاعليته في الحاضر الأدبي - أيضًا - فهو جزءٌ من ثقافة العربي، بل أصبح لصيقًا بلغة الحياة اليومية، وذا شأن في أسلوبه. وأهم ما يميز المثل ويقربه من المرء؛ مصداقية التَّعبير عمَّا تقتضيه حاجة المرء للمعنى، فالمتلقون يتفاعلون معه بنهم حسي؛ "لأنهم يحسون صداه في نفوسهم فكأنَّ كلَّ واحدٍ منهم قاله"[1]. ولذَّلك عوَّل الشعراء منذ قديم الزَّمن، وإلى عصرنا هذا، على صدى المثل الذي يتردَّد في ذاكرة المتلقِّي، مما جعله واحدًا من آليَّات التَّناص، الذي لحق بكل صنوف الأدب، ولم يقتصر على صنف بعينه.. ولشاعرنا اهتمامُه بالمثل في تجسيد صوره الشِّعريَّة، ومن ذلك قوله في القصيدة السَّابقة (دفاع)[2]:

وجئتنا رُغم أنفِ الموت تُتحِفُنَا	برحلةٍ لك في الفردوسِ والنَّارِ
فيها الحقائقُ لا نسجَ الخيال	ولا تنميقَ راوٍ، ولا تعزيمَ سحَّارِ
وقيل لا يكذبُ الرواد أهلهمُ	خبرًا.. فما حالُ عُبادٍ وفُجَّارِ

الشَّاعر مدركٌ لما في المثل من شحنات بيانيَّة تقتصد في اللَّفظ، وتمدُّ في المعنى، لذا لم يُفوِّت هذه القيمة، وعوَّل على مدلول المثل في التَّعبير عن شعوره المزدوج بين قَدْرِ الشَّاعر(المعري) في نفسه، ورؤيته المتشائمة للواقع، ومدى تأثيرها على هذا القَدْرِ، لذلك لجأ

(1) أبو منصور الثعالبي: التمثيل والمحاضرة، تحقيق: عبد الفتاح محمد الحلو، دار إحياء الكتب العربية، د.ط / 1381هـ - 1961م، ص 23

(2) ديوان إبراهيم الأسطى عمر،، ص54.

إلى استخدام المثل (الرَّائد لا يكذب أهله)، الذي يرجع في أصله إلى قول شريف للرَّسول الكريم ﷺ لكن كثرة استخدامه بكثرة من العامَّة أجراه مجرى المثل؛ ليتمكَّن من الاستفهام عمَّا لا يروق له بأسلوب مغلفٍ بالاستحياء من المخاطب، وهو ما وفَّره المثل؛ لأنَّ الأمثال كلمات مختصرة تورَد للدلالة على أمور كليةٍ مبسوطة[1]. والآخرُ ليس إلاَّ المجتمع العربي الذي نسج المثل من ثقافته الخاصة.

ثالثًا: القول المأثور:

يَستقِي القولُ المأثور قيمته من النَّاطق به (مصدره الأصل)، فكلما كان المصدرُ ذا مكانةٍ مرموقةٍ في المجتمع، كانت قيمةُ القولِ أكبرَ، وانتشارُه أسرعَ، كالخلفاء، والقادة السياسيين، وقادة الجيوش، وأهل المكانة الاجتماعية. ومثال ذلك القولُ المأثورُ المشهورُ لأميرِ المؤمنين (عمر بن الخطَّاب) ﷺ "متى استعبدتم النَّاس وقد ولدتهم أمهاتُهم أحرارا" الذي خزَّنته ذاكرةُ الشَّاعر لحين اللَّحظة الشِّعرية المناسبة، وهي التي صاغ فيها قصيدته (وحدة الشَّرق)[2]، حيث يقول:

هل بني يعربَ في مصرَ وما	حدُّها شرقا؟ كفى من كذبِ
قد قضيتم وارتكبتم شططا	واستهنتم بمغيب الشُّهبِ
ونسيتم عَرب الغربِ وهل	تذكرون اليوم ....
متى استعبدتم النَّاس	وهم في الخلق أحرارُ[3]

إنَّ أهم ما يميِّز هذا القول أنَّه يطابق الحسَّ الفطري دون المكتَسب، وهو ما يجعل المرءَ يُقبِلُ عليه، ويتعلَّق به، ويستشهد به في أسلوبه كلما صادف موقفًا متطابقًا معه.

---

(1) القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، شرح وتعليق: محمد حسين شمس الدين، ج1، دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان، ط1 / 1407هـ – 1987 م، ص 347

(2) ديوان إبراهيم الأسطى عمر، ص 132

(3) نفسه، ص 132 / 133.

والشُّعراء بما يزيدون به في الرُّؤية، وما يتمتعون به من حسٍّ مرهفٍ يفوق في الاستشفاف والتعليل مَنْ سواهم؛ يرون في القول المأثور مادة صالحة للقولبة الفنية، فيستلون بالتَّناص معه ما ينطوي عليه من دلالات تخدم تجاربهم، وهي الحال عينُها التي عليها شاعرنا؛ إذ وظَّف القول بالتَّوازي مع دفقه الشُّعوري الذي يتطاير غيظًا من وحدة المشرق العربي دون مغربه، والذي لم يسمِّه مباشرة، وإنَّما أشار إليه بمغيب الشُّهب، كما أنَّه يجتر آلامه من النِّيَّة السَّلبيَّة المُضمرة وراء هذا التَّجاهل، المتمثلة في النظرة الدُّونية للشَّرق في تعاملهم مع الغرب العربي على أساس التَّبعيَّة. وهو ما عبَّر عن رفضه له أدقَّ تعبير وأوجزَهُ باستخدام نصِّ الآخر (متى استعبدتم النَّاس) في صدر البيت الأخير من المقطع الأوَّل، ثمَّ يعود ليكرره في المقطع التَّالي، قائلاً:

فقل للقوم في رفق	إذا في غيِّهم ساروا
متى استعبدتم النَّاس	وهم في الخلق أحرار[1]

والشَّيء اللافت في نصَّي الأسطى (دفاع) و(رثاء عمر فخري الحيشي) أنَّ الشَّخصيتين المخاطبتين تحملان الاسم نفسه (عُمر)، وأنَّ المخاطب في قول الحطيئة يحمل أيضًا الاسم ذاته: خليفة الرَّسول الكريم ﷺ عمر بن الخطاب ﷺ وربما يكون هذا التَّوافق في الأسماء سببًا إضافيًّا في تكثيف تعالق نصوصه مع أشعار الحطيئة.

(1) نفسه، ص 133.

النَّقدُ والنَّقدُ واللِّقاءُ المُشترك

تقودنا محاولات الكشف عن مدى التأثير والتأثر بين أدبنا ونقدنا وسواهما إلى طرح تساؤل بريء: أليس من باب البرِّ بموروثنا الأدبي والنَّقدي إنصاف وجودهما والعدول عن الصَّمت إلى ضده، لنخبر ذواتنا وغيرنا وما يلي من أجيال أنَّنا أولو سبق في كثير مما ينسب لغيرنا؟ وأنَّ أدبنا ونقودنا وعلومنا أولات تأثير فيما عداها من آداب وعلوم ونقود؛ أفليس المعادل الموضوعي في الأدب الغربي على سبيل العيِّنة لا الكم ذا علاقة مباشرة أو غير مباشرة بوجه من وجوه البيان في البلاغة العربية، الأمر الذي يشكِّل مصوِّغًا تأثريًا بين الأدبين والنقدين..؟ إنَّنا لنحتاج فقط لنَفَسٍ أعمق لنصل إلى أعماق الأثر فنكتشف العلاقة غير المرئية، والتأثر والتأثير بين أدبنا وعلومنا ذات الصِّلة وغيره من الآداب والنظريَّات والعلوم، والعلاقة التأثريَّة طرديًا بين الكناية والتمثيل من جهة ونظرية حول (المعادل الموضوعي) هي صلب اهتمامنا في هذا الجزء من البحث الذي سنعمد إلى توسعته بعد أن تتوافر مساحة زمنية أكبر تسمح بالتفصيل والتَّدليل بصور أكثر توضيحًا.

والحقُّ ملزمٌ بالإقرار بأنهم أولو حسنى بنا إذ طوروا فحدَّثوا فكرنا البلاغي؛ فأحدثوا تنويرًا فيه وألبسوه حلَّة جديدة بمسميات جديدة كان له وقع وجذب ومن ثمَّ أثر، ونحن ملزمون بالتعاطي معها لكن الأكثر إلزامًا أن نعي أنَّ هذه الروافد الغربية الحديثة منبعها فكرُ رجالاتنا وعطاؤهم دون أن نهمل دور الغير في تشكيلها وطرحها بأسلوب جديد.. وفي البحث متسع بإذن اللّه للاستشهاد والتَّوضيح.

وليس في الذهن أن ننطلق في البحث عن التأثير والتأثر بين الأدب العربي وغيره من الآداب من مبدأ نسف جهد الآخر لنسب فعله لموروثنا، أو أن نشكك في قدرته على الخلق الأدبي والنَّقدي بمعزل عن أدبنا وفكرنا؛ وإنما المنطلق يكمن في إجلاء الأمور وتبيينها لإثبات القيمة الجمعية للأدب الذي هو مُنْتَجُ الجنس البشري وفي الوقت عينه هو المُسْتَهْلِكُ له. ولقد مثلنا لإثبات الأثر بجزئية محدودة مما هو كائن في اجتهاد بحثي عاجل علَّ المستقبل يعد بتوسعة البحث وتكثيف الجهد ويعين عليه.

التأثير والتأثر:

كفى النَّقد الأدبي ماهية أن يكون وسيلة غايتها الأسمى التَّهذيب والتنوير وضمان الذيوع، وقاعدة إرشاد وبيان تضع الإبداع الإنساني على الدرب الصَّحيح الأكمل نضجًا وأداءً كون النَّقد عيار القيمة الأدبيَّة للمنتج سواءً أكان نثرًا أم شعرًا؛ فهو وتأسيسًا على هذه المعايرة مؤسسة تقييميَّة تولي اهتمامها بل تقصره على المعرفة الأوسع والفهم الأعمق الأكثر دقَّة للنَّص الأدبي، بما يحويه من عناصر شكلت شكله ومضمونه، ونسجت بنيته، وبما حدَّد له من مبادئ صيغت في أطر رؤيوية ومنهجية وتنظيرية وتطبيقية ترسم الكيفية التي تصلح للحكم والمعالجة والتأويل والتَّحليل دون أن نقرَّ أنَّ للنَّقد القدرة على الوصول للحكم النِّهائي للنَّص أو عليه فلا كمال نقدي، وهذا ما خلَّف التعدُّد النَّقدي، إلى أن وصل الأمر إلى نقد النَّقد، وتشريح النَّقد، مثل ما كان من النَّاقد الكندي (نورثروب فراي)، وسنسمع مستقبلاً وقريبًا عن نقد نقد النَّقد.. والتنظير لنظريات قائمة شائعة.

وليس الأدب حكرًا أو قصرًا على أمَّة بعينها؛ إنَّما هو مشاع محكوم بالقدرة على الإبداع بغض النَّظر عن الزمان أو البيئة، ويصل هذا المشاع حدَّ الإطلاق؛ إذ يؤثر أدب قوم في قوم وأقوام آخرين، وينتفع أدب أمَّة بأدب ونقد الأمم الأخرى، فيسري التأثير والتأثر بين الآداب؛ فتتعانق الفكر، وتتعاظم المعاني، وتقيَّم على أساس منضبط بوعي إنساني عام حتى وإنَّ جاء خاص المصدر.

ومنذ العهد القديم (اليوناني ثم العربي) شُرِع في التعاطي مع النَّقد كأسلوب تعامل مع الأدب ورعاية له لضمان توجيهه صوب التمام، بما يمنحه شرعية تسيير الشعور وتحفيزه انفعاليًّا، لخلق أنماط تفاعليَّة مع النَّص المطروح باعتباره مستلاً من واقع مشترك يتقاطع فيه الطرفان ذوا العلاقة المباشرة والكاملة بالرسالة الشُّعوريَّة الإبداعيَّة وهما (المرسِل والمُرسَلُ إليه)؛ فمن اليوناني سيقت الأفكار النَّقدية الجادة لأرسطو طاليس التي ضمنها كتابه في النقد الأدبي (فن الشعر)، ومن العربي نذكر حوليات زهير وغيرها من الاعتراضات على أشعار أو ألفاظ ومعني وردت فيها. ونُذكِّر بمقدمة المقالة الثانية التي أوردها ضياء الدين بن الأثير في أول القسم الثاني من مؤلَّفه المشهور (المثل السَّائر) ذي الأجزاء الأربعة حيث ذكر فيها التي

ما يفنِّد اللبس المعرفي في أنَّ علماء العرب وأدباءهم وكتَّابهم، وشعراء هم قد أخذوا براعتهم فيما قدموه عن المد الأدبي والعلمي والفلسفي للحضارة اليونانية.

وبدءًا من هاتين الحقبتين طفقت الآراء النقديَّة تتجاذب، فتتقارب وتتباعد، تؤثر وتتأثر يأخذ هذا من ذاك ويضيف ذاك لهذا عمدًا أو تواردًا. تحويرًا وتعديلاً، أو تبنِّيًا واعتمادًا. ومن ذلك ما كان للبلاغة العربية من شأن قصدي أو عفوي في النَّقد الغربي؛ فالنَّاظر في البلاغة العربية التي كان لمجموع فصولها شأن بليغ في نقد النصوص العربية شعرًا ونثرًا؛ يجد أنَّ العناية بتفريق القول بين الخبري والإنشائي وهي من العناصر الأساسية لبيان القول ومكوناته من خلال ما يربط بينها من علاقات داخلية هي من دعامات أس المكوِّن الفنِّي للنقد بكافة مستوياته ومرجعياته، والبحث في أنماط العلاقة بينها يعني البحث في العناصر المشتركة، وهذا هو منهج البنيوية ذاته، القائم على علاقة المصطلحات والعلوم؛ فما البنيوية من هذا المنظور الواقعي إلا جماع مفاهيم البلاغة العربية وأسس استنباطها وتحليل العلاقة بين عناصرها، كالأدوار المفاهيمية السياقية المتعددة للاستفهام مثلاً وأثره في تغير بنية النَّص بتغير غرضه بين: التقرير، والإنكار، والتوبيخ.. وما يترتب عنها من تقديم وتأخير، وما ينتج عنها من بنائيَّة؛ فكليهما يتبنى (تسجيل الظواهر المشتركة بين مجموعة من الأنظمة) تفيد تبعيتها في معرفة المستوى اللُّغوي والدلالي والإيقاعي... إلخ.

ونجلي أمر التأثر الذي لحق بالنقد الغربي إثر تقاطعه مع آداب العربيَّة وعلومها ببيان المرجعية التي أفاد منها في تبنيه وتبيينه لحاجة الشَّاعر لإثبات قدرته في تحريك عاطفة المتلقي إلى (معادل موضوعي) في النَّص تسند إليه مهمة فكِّ تصفيدٍ لحق بالعلاقات الثنائية المكونة للنَّص الذي قد يحتاج لتعمية قصديَّة لشدِّ الشُّعور إليه؛ فتتراسل التَّجارب الشُّعورية للمبدع والمتلقي، ولقد حدَّد اليوت في مقالته المشهورة (هملت ومشكلاته) التي نشرها عام 1920م رؤيته النقدية الدَّالة على الكيفيَّة التي يجب على الشَّاعر أن ينتهجها للتَّعبير عن عاطفته؛ فقال: "إنَّ الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في قالب فني هي إيجاد المكافئ الموضوعي"، وأعني بذلك مجموعة من المواضيع، ثم موقفًا معينًا، ثم سلسلة من الحوادث تكون جميعها بمثابة صيغة تصاغ فيها هذه العاطفة المعينة بحيث نستحضر العاطفة على التو

بمجرد الوقائع الخارجيَّة التي يجب أن تنتهي في تجربـة حـسية"[1]. أولـيس الاسـتعارة والكنايـة والتمثيل ومراعاة النَّظير مُدِرَّات لعاطفـة القـارئ مستحـضرات لهـا بمجـرد فهمـه لأبعادهـا البلاغيَّة؟.

لقد أخذ هذا المعادل صفات عـدة (المـصطلح النَّظريـة المـنهج). وهـو الـذي ربـط كثيرون من أولي الاهتمام الأدبي والنَّقدي بينه وبـين الـشَّاعر والنَّاقـد الإنجليـزي (اليـوت) باعتباره المؤسس له والداعي للاعتداد به كتقنية إبداعيَّة تشكِّل مفتاحًا نقـديًا يـولج بواسـطته إلى عوالم العاطفة المخزونة في تجربة الشَّاعر الـشِّعرية ولم يـشأ إبرازهـا في ظـاهرَ القـول. وإنَّ بعض نقادنا وممـن يـشتغلون في الأدب العربـي وعلـم اللغـة والأسـلوبية يـرون أنَّ المعـادل الموضوعي ليس إلا التشبيه الضِّمني، وذهب غيرهم إلى أنَّه التَّشبيه الـصَّريح؛ وإنِّـي أوافقهـم الرؤية من حيث المبدأ كون الأثر البلاغي لهذا المصطلح أو التنظير يبدو جليًّا إلا أنِّـي لا أقـرُّ قولهم هذا في كون (المعادل الموضوعي) عند اليوت هو التَّشبيه ضمنيًّا وتـصريحًا؛ إذ أرى أنَّـه للكناية (الإرداف) أقرب. ليس إرداف اللفظ بالمعنى أو المعنى للمعنى؛ إنمـا إرداف العاطفـة بالأخرى. بالعواطف المنبثقة عن الأشياء والأحداث الـتي أسـست للـنَّص في نفـس الـشَّاعر فأجراها بما يعادلها واحتفظ في نفسه ولنفسه بأصل التجربة الشعورية ومادتها الخام الـتي دون شك قد أوجد لها في النَّص رؤوس خيوط يصلها بها؛ لتتحقق الكَناية المعنوية ولتكون معادلاً موضوعيًّا لمضمون قوله.

والمعادل، وهو صيغة اسم فاعل مشتق من غير الثلاثي (عادل) بمعنى (سـاوى) أي: أنَّ شيئًا يعدل شيئًا آخر له الشأن نفسه (حسيًّا أو غير حسِّي) وهذا الشَّيء غير موجود لكنـه موجود فيما يـشي بـه مـن العاطفـة الموقـودة بـصيرورة التكـاثف العلائقـي بـين الأحـداث والمواقف تلك التي تحرك الأشياء وتحركها الأشياء الكامنـة في المـضمون الـشعوري المـضمر، الذي ينبغي أن تكون التراكيب في مستواه من حيث القـدرة الإيحائيَّـة والانفعاليـة الـتي تمثـل الطاقة الاستيعابية ومن ثم التأثيرية والتي يندمج بها القارئ مع المقروء عبر استثارة أحاسيسه

---

(1) مارك شورد وآخَرَين: النقد. أسس النقد الأدبي الحديث (نظرية الأدب2)، ترجمة: هيفاء هاشم، مراجعة: د. نجاح العطار، منشورات وزارة الثقافة السورية دمشق ط2/ 2005م، ص 424.

بشكل مفاجئ سريع. وهذه في الحقيقة صفة البلاغة العربيَّة التي تؤدي وظائف جماليَّة ودلالية في صيغة الكلام لفظًا ومعنى، تلك الصيغة التي تتحول في التأويل النَّفسي إلى عين بعد أثر: أي معادلة الإيحاء بما يكشف عنه فيبينه (المعادل الموضوعي).

إنَّ القراءات المتوالية والمتنوعة تنشئ رؤى متعددة للنَّص بالتأكيد الشَّاعر لم يقلها، ولا يعنيها كلَّها؛ فهو قد قال وأراد معنى واحدًا بعينه أخفاه في حزمة من العلاقات المتقاطعة في القول ليجعل حكم القارئ أثبت وأكثر يقينًا حتى يكشف بالمطابقة سرَّ التَّوافق العاطفي بينه وبين ما شعَّ به المقول، إنَّه الاستحلاب العاطفي عبر المعادل الموضوعي الذي أنشأ (التمثيل) وجوده في أجواء النَّص والتمثيل صنعة البلاغة العربيَّة دون ريب، حيث "يريد المتكلم العبارة عن معنى، فيأتي بلفظة تكون موضوعة لمعنى آخر إلا أنه ينبئ إذا أورده عن المعنى الذي أراده"[(1)] وعلى المتلقي أن يعي هذا الإنباء ويوظفه في فهم النَّص؛ فأي جديد في نظرية المعادل الموضوعي لم يرد في هذا القول للجرجاني ولو تلميحًا؟!!

قصد اليوت أم لم يقصد، تأثر بما علم من البلاغة العربية بشكل مباشر أم لم يتأثر، أقرَّ بذلك هو وغيره أم لم يقرُّوا؛ فإن نظريته لا يمكن فصلها من حيث القيمة الفنيَّة للعملية الإبداعيَّة عن الأثر البلاغي العربي وتنزيهها من العلاقة النفعيَّة بالبلاغة وبخاصة بالكناية والتَّمثيل، فلا ينفك تردد صدى هذا المُنجَز العربي في أوصال منهجه الذي يدعو إلى استنباط الأحكام على الوجهة الإبداعية ومستقرها ومستودعها ليس من العياني بل مما وراءه بذكر لواحقه الدَّالة عليه الكافية عن ذكره، وقديمًا قبل عام 470 ه أصدر عبد القاهر الجرجاني حكمًا بيانيًّا نصُّه "إنَّ إثبات الصفة بإثبات دليلها"[(2)]، كفى بهذا القول تنويهًا وتنبيهًا وإحالة لما وضعه (اليوت) المولود عام 1888م. ولا نذهب بعيدًا في ذكر شُعَبِ البلاغة العربية ذات العلاقة بالموضوع لننوه ب (مراعاة النظير) أحد فصول البلاغة العربية وما يشمل من تناسب وائتلاف وتوفيق ومؤاخاة؛ فمراعاة النظير "أن يجمع الناظم أو الناثر أمرًا وما يناسبه، مع إلغاء

---

(1) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1 / 1952م، ص 353.

(2) عبد القاهر الجرجاني: كتاب دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي القاهرة ط5 / 2004م، ص 72.

ذكر التضاد، لتخرج المطابقة، وسواء كانت المناسبة لفظا لمعنى أو لفظًا للفظ أو معنى لمعنى[1]؛ فلم يبق إلا ذكر الصفة (النظير الموضوعي) التي هي جلية بيِّنة وإن لم تذكر.

ولنطبق لعلاقة المعادل الموضوعي وتقاربه وتأثره في جملة القول بما ورد في البلاغة العربية؛ نورد نصًّا من الشعر الحديث للشّاعر (أمل دنقل) وهو نصُّ (لا تصالح)[2] الذي يقول فيه:

...

إن بنت أخيك اليمامة

زهرة تتسربل في سنوات الصبا

بثياب الحداد

كنتُ، إن عدتُ:

تعدو على دَرَجِ القصر،

تُمْسِكُ ساقيَّ عند نزولي

فأرفعها وهي ضاحكة

فوق ظهر الجواد

هاهي الآن.. صامتة

حرمتها يدُ الغدر:

من أبيها،

ارتداءَ الثياب الجديدة

مِنْ أن يكون لها ذات يوم أخٌ!

من أب يتبسَّم في عرسها..

وتعود إليه إذا الزوج أغضبها

---

(1) ابن حجة الحموي: خزانة الأدب وغاية الأرب / ج1، شرح: عصام شعيتو، دار مكتبة الهلال بيروت لبنان، ط2 / 1991م، ص 293.

(2) امل دنقل: الأعمال الكاملة، مكتبة مدبولي القاهرة ط2 / 2005م، ص 347.

وإذا زارها يتسابق أحفاده نحو أحضانه

لينالوا الهدايا

ويلهوا بلحيته (وهو مستسلم)

ويشدُّوا العمامة..

لا تصالح

فما ذنب تلك اليمامة

لترى العِشَّ محترقًا.. فجأة

وهي تجلس فوق الرماد

تناظر المعاني التي يسوقها النَّصّ بأسلوب قصصي لأشياء حدثت في الماضي الغابر، المعاني ذاتها التي يقصدها الشَّاعر في تناوله وسرده لقصة الحال الذي يعيشه فيحسُّه ويتأثر به، تأثره بما قرأ في التاريخ العربي عن حرب البسوس ليجعل أحداثها نظيرًا موضوعيًّا فنيًّا لما جعله مضمونًا لنصِّه التحريضي.

لقد دعته السُّخرية من الواقع الذي يمثله بما يقابله إلى توظيف أسطورة طائر الفينيق بصورة مغلوطة؛ إذ إنَّه كما في الأسطورة لا يجلس فوق الرّماد بل إنَّ الرَّماد هو طاقة الحياة ليعود من جديد كما كان، لكنَّ رماد اليمامة التي هي ابنة أخيه المغدور كليب والتي هي في تصوير الشَّاعر ليست إلا رمزًا للأمة العربيَّة التي لا تحرِّك ساكِنًا في رضى صارخ بسوء المآل، الذي جرَّهم إليه الصُّلح وهو ما حذَّر منه الشَّاعر، ولقد تنبأ بأنهم سيقبلون المصير في خضوع وخنوع؛ فكانت رؤياه حقيقة. وهذه زمرة من المعادلات الموضوعية للخطاب النفسي الذي انتهجه وارتضاه لقرائه.

وما النَّص إلا سرد درامي مثير لعاطفة القارئ الذي يجبره التَّصوير الدقيق للأحداث السَّارية والمتوقعة على التمعن والانجذاب نحو الصور المرسومة بأسلوب بليغ الأثر. إنَّه الإبداع في استلاف عاطفة القارئ للنسج عليها وإليها لتخلق الكلمات المعادل الموضوعي الذي هو في أساسه بلاغة القول الآتية من باب التَّمثيل والنظير والإرداف.

ومن أبرز آلياته الفنية القناع الذي جعله موجِّهًا للخطاب الشعوري والشِّعري على امتداد النَّص؛ فأجرى حوارية سرديَّة بين الشَّخصية المخاطِبة والأخرى المُخاطَبة أي: بين (كليب ابن ربيعة المغدور به) وأخيه (المهلهل بن ربيعة المبتور) المُطالَب بأخذ الثأر، المنهي عن مصالحة الجناة. ولقد جعل من ذاته بإحساسها وشعورها وما لحق بها من آلام وسائط لنقل وصايا الأول للثاني فأسقط من شعوره كمًّا غير محدود من الرؤى النَّفسيّة للحالة المبثوثة التي ما هي في فكرتها العامة وسياقاتها الممتدة المتواترة إلا كناية كبرى عن أحداث وقعت في آنِه؛ فماثلها بقرينتها المشابهة لها التي حدثت في عصر مضى لا ينتمي إليه وجودًا لكنه ينتمي إليه صلة فلو قرأنا هذا النَّص بالوعي المفاهيمي لنظرية (اليوت) لقلنا إنَّه أنبنى على أساس المعادل الموضوعي ومن ثمَّ أوقفنا نقدنا له على هذا الأساس، كون مفرداته وبخاصة لازمة لا تصالح المكررة على امتداد مقاطع النَّص ذات دلالة إثارة وتحفيز عاطفي بسوق الأحداث وهو ما ذهبت إليه نظرية المعادل الموضوعي التي نصَّت على أنَّ الرابط لكلمات النص بالأحداث وحالات الذهن والخبرات... مهمة للنقد الحديث[1]، ولكننا عندما ننفض الغبار التأثري السِّلبي عن وعينا ندرك الحقيقة البيِّنة التي تفيد بأولوية النقد العربي في هذه الرؤية النَّقديَّة وبهذا الطَّرح، وأنَّه لمن الأولى والأحق أن نعي أنَّ هذه النظرية الاليوتيَّة هي في أصلها ربيبة الفكر البلاغي العربي الأسبق ولنعلم على ضوء ذلك أنَّ النَّص كلَّه ليس إلا كناية عن سوء الحاضر والمستقبل بسوء الماضي (التَّاريخ) بأحداثه المفجعة المفزعة وقد تجسَّد الحدث المكنى به في حرب البسوس المشهورة. وأن الاستدعاء العاطفي للمخزون المعرفي في ذاكرة المتلقي وما سيسقطه من مقاربات نفسية يشكِّل المعادل الموضوعي للفكرة العامة وليس لجزء منها وحسب.

وهذه الروابط التي تخلقها الأشياء والتي تخلق العاطفة الخاصة بكل قارئ على حِده لتتكون قراءات عدة لمقروء واحد، كان للكلام المثبت أثره في إبراز المخفي فيها وهذا الأخير جاء بالمثل الذي هو عنده (المعادل الموضوعي) الذي يُدرَك به فنيَّة النَّص وتقيَّم به قدرة النَّاص وبراعته في الحبك والسَّبك ومن ثمَّ قوة التأثير في المتلقي. وقد يجعل الشَّاعر من التناص تمثيلاً كقول أمل دنقل:

إنّك إن متّ:

للبيت رب

وللطفل أب

هل يصير دمي بين عينيك ماء

قاصدًا: إن صالحت عدونا المشترك الذي سفك الدَّم وشرَّد واغتصب وانتهك الحرية والحرمة؛ فأنت كمن فرَّط في صلة القربى فجعل الدَّم (النَّسب) ماء (مشاعًا) لا فرق فيه ولا حصر انتماء. وبهذا يعقد العاطفة عبر الحدث، لتكون المعادن الموضوعي للمعنى المراد ولم يصرَّح به وهو (وجود خلل في الفطرة) التي تحكم بأن الدَّم دم، والماء ماء، في علاقتهما بإثبات الصِّلات الإنسانيَّة؛ لذلك يشبِّه من باب المماثلة المتهاون في أمر القربى بالدَّم، الناشئة بحكم صلة الرحم كمن يساوي بين الماء والدم في حين لا يقصد الدم في ذاته إنما في مدلوله الموظَّف له. وإن المشبه به الذي يعدُّ إثباته في القول ضرورة التَّمثيل نلتقطه من الإيحاء العاطفي الوارد في تصورنا النَّفسي (العاطفي) للحالة التي يشبه فيها الدَّم الماء: أي كحالة انفصلت فيها عرى القربى فصارت العلاقة الجامعة المؤسَّسة على بنيان حسب ونسب واحد كالعلاقة العابرة التي تربط بين اثنين لا عرقَ يُوْجِدُ ألفةً من نوع خاص بينهما. فالفرق بينهما كما الفرق بين الدم والماء. فالماء واحد عند المخلوقات جميعًا بخلاف الدَّم. ومن جهة أخرى نجد أن توظيف المثل الشَّعبي المعلوم "الدم عمره ما يصير ماء" قد جاء لغاية بيانية كان الشَّاعر يدرك قيمتها لمعناه الذي يقيم البلاغة حجة تأثيرية له؛ "إذ إنَّه القول الوجيز المرسَل ليُعْمَل عليه"[1].

كنى الشَّاعر بالقول الذي جعل المثل نائبًا عنه في توصيل الدلالة عن انفصام عرى العلاقة حتى وكأن الدم قد صار ماء، وفي الحقيقة هو لم يصرِّح بذلك بل غيبه ليظهره القارئ على ملأ غير معناه الأصل؛ وهو مجرَّد التَّحول من حالة إلى غيرها ليحقق معنى آخر هو

(1) ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. القسم 1. تقديم وتعليق: د. أحمد الحوفي، د. بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر القاهرة د. ط/ د.ت، ص 55.

المقصود دون أن يخل ذلك بقصد المعنى الأصلي وما الكناية إلا ذلك؛ إذ إنّها لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى معه"[1].

وفنيَّة استخدام المثل أنّه جاء من باب التناص، وهو ما نسب تأصيله في النقد إلى (جوليا كريستوفا) في دراستها لأعمال (باختين) في العام 1967م حيث ورد المصطلح (التناص) في مقالتها التي عنوانها (النّص المغلق)[2]، في حين هو سبق عربي؛ إذ تم تناوله قبلاً من قبل النقاد العرب في باب السرقات والاقتباس والتضمين.. فالشّاعر قد عمد إلى التمثيل دون أن يغفل عن المشبه به الذي تجسَّد في المماثلة بين واقع مؤلم أحال عبر الذاكرة على ماض أليم وترك لوعي القارئ مهمة البحث عن قرينة الشبه، الذي سيكتشف بتتبع الألفاظ أنّها عاطفته التي تتناسل مع عاطفة الشّاعر المضمرة في الأشياء التي هي بحسب فكر اليوت المعادل الموضوعي لما لم يقله وقاله الشّاعر واستشفه القارئ، وإالقراء نوعان: القارئ العادي السَّمعي العلاقة بالشعر؛ إذ همُّه معلَّق بالإيقاع؛ "أمَّا القارئ السليم فتحدث الألفاظ في عقله تفاعلا مشابهًا في النزعات وتضعه برهة في نفس الوضع الذي وجد فيه الشاعر، وتؤدي به إلى نفس الاستجابة"[3] ولننظر تأسيسًا على هذا القول: إلى حدٍّ تقاربت نظرية المعادل الموضوعي اللاحقة، مع البلاغة العربية السَّابقة.

وبهذا يقيم التّأثير والتأثر الواجب الإقرار به، ومن ثمَّ إسناد كلٍّ فعل لفاعله، وقول لقائله، وفكر لرائدة؛ لقاء مشتركًا بين الاجتهادات الإنسانية وأخص بها في هذا المقام الأدب والنقد الَّذين سارت فيهما وبهما الأمم كلّها فصار ينسب إليها ليقال: الأدب العربي. الأدب الغربي. الأدب الأمريكي.. لنفرق من حيث الانتماء بين أدبنا العربي والآداب العالمية ليس

---

(1) السيِّد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط د. يوسف الصميلي، المكتبة العصرية صيدا بيروت، ط1/ 1999م، ص 286.

(2) ينظر، تيفين ساميول: التناص ذاكرة الأدب. ترجمة د. نجيب غزاوي، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب العرب دمشق د.ط / 2007م، ص 8/ 9.

(3) ديفيد ديتش: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة د. محمد يوسف نجم، مراجعة د.إحسان عباس، دار صادر بيروت لبنان، د.ط/ 2007م، ص 213.

فصلا نوعيًّا؛ فالأدب واحد، والنقد واحد، وإنما هي مفاهيم إنسانيَّة خاضعة لأثر نمط البيئة والعصر والخَلق.

ولقد توصَّل (اليوت) إلى نظريته (المعادل الموضوع) نتيجة معالجته لمسألة أهمية التقاء العقل بالعاطفة في فهم الشِّعر؛ إذ رأى لزوم الصِّلة بينهما لتحقيق جدوى معرفية بعمق النَّص، والمدى الذي ينبغي على الشَّاعر أن يصله لشحن تجربته الشِّعريَّة بتجربة عاطفيَّة ذات أثر فاعل فيما يقدِّمه للقارئ؛ لذا يقول: إنَّ "هدف الفنان [الشَّاعر] لا يرتكز على التعبير عن الفكر من حيث هو فكر أو على العاطفة من حيث هي عاطفة بل يرتكز على إيجاد 'المعادل الموضوعي' وهذا المعادل الموضوعي يتأثر إلى حد كبير بدرجة ذكاء الشاعر فكلما كان الشاعر أكثر غنى في معرفته أصبح أكثر قدرة في صنعته"[1]، وهذا ما سارت إليه البلاغة في تحقيق جدوى التلاقي والتلاقح بين الألفاظ والمعاني لرصد فهم دقيق لبنية فنيَّة قد تكون غائرة، فلو أخذنا قول الشاعر ابن المعتز شاهدًا على ذلك حسب الرأي الخاص لكفانا؛ إذ يقول:

دع عنك كيد الحسود فإن صبرك قاتله

فالنار تأكل نفسها إن لم تجد ما تأكله

... دون إعمال العقل لا يمكننا أن نصل إلى وجه الشبه المعقود بين الحاسد والنار في التلاشي؛ فلا أداة تشير ولا رابط يدعم التحليل لكنه التمثيل الذي ألمح لوجود مشابهة بين النار في استهلاكها لما في جوفها حتى تأتي عليه كلِّه حيث لا زيادة، والحاسد الذي يأكل نفسه فيتلاشى شيئًا فشيئًا حتى يصير كومة تراب مثله مثل الرَّماد أثر النَّار. لقد أدرك العقل هذه العلاقة فأحالها إلى العاطفة التي أحستها فتذوقتها فأبدت تأثرها فحكمها.

والعلاقة التكاملية التفاعلية بين العقل والعاطفة هي المنتجة للفهم القويم الدافعة لبنية الجمالية التَّعبيرية التَّصويريَّة المقرِّرة لعناصر الموضوع مفتاح الفهم لمضمونه، وهذا ما قامت لأجله البلاغة العربيَّة ببيانها ومحسناتها البديعيَّة، وهو ذاته الذي أسس عليه اليوت نظريته وهنا يقع التأثر بغض النظر عن كونه إراديًّا أم لا إراديًّا بمعنى توارد خواطر فكريَّة

---

(1) ت.س. اليوت: فائدة الشعر وفائدة النقد. ترجمة: د. يوسف نور عوض، دار القلم بيروت لبنان، ط1/ 1982م، ص 16.

نقدية؛ ويبقى التأثر والتأثير قائمين ظاهرين، الأمر الذي استدعى التنويه والإفصاح وعسى الصَّواب حليف رؤيتنا.

وإنَّنا لنعتبر هذا التلاقي الفكري النقدي لقاء مشتركًا بين النقد العربي وغيره من نقد الأمم الأخرى توكيدًا وتوطينًا لمبدأ أن الأدب وما يلحق به هو عمل إنساني عام في مقامي النشأة والختام.

خاتمة

بغض التفكير في تحديد مقاصد ومعاني الكم الهائل من الأقوال التي تناولت نظرية المعادل الموضوعي بالتعريف والتبجيل والتحليل بحشد ألفاظ ومسميات متعددة (التشابك الأشياء الأحداث المواقف الرؤى الحالة الذهنية...) الأمر الذي سيحتاج منّا إلى العناية بتفسير وتأويل ما كتب حول النظرية وإهمال النظرية، تلك النظرية التي حسب ما رأيت ذات جذور بلاغية عربية، إذ إنَّ ما نظر له هو الحراك العاطفي للقارئ تأسيسًا على عاطفة النَّص غير المرئيَّة والمنزوية في ثناياه المنتجة لسعرات الحسيِّة مما هو خافٍ في توهج الألفاظ والمعاني وهذا دور بلاغة الكلام الذي كان لها شأن عظيم في الفكر والدرس العربيين كما بيَّنا.

وإني لا أدعو مطلقًا إلى الانكفاء الفكري النقدي الذاتي بل على العكس من ذلك؛ أدعو إلى الاطلاع على ما ينتجه الآخرون من أدب ونقدية واستيعابها للاستفادة منها فيما يتوافق مع ما عندنا على أساس من إسناد كلٍّ عمل نقدي إلى حيث بدأ دون إغفال لما هو حق لنا وهو ما حاول هذا البحث الموجز الكشف عن برؤية خاصة قد تكون صائبة وقد تكون خائبة لكنَّ النيَّة معقودة على إثبات صحتها وجدواها.

ولا يقبل مني ولا من غيري القول بأن لا جهد أو فكر ل في نظريته (المعادل الموضوعي) وهي كلٌّ على الموروث العربي؛ ففيها من المسائل النَّقدية ماهو غربي خالص جاء نتيجة براعة ذهنية تميز الرجل، لكن ما يجب أن نظهره أنَّ للبلاغة العربية صلة رحم فنيَّة بهذه النظرية، ولا ينصفها أن نغفل ويغفل غيرنا عن أحقية ذكرها في التأسيس ولو من باب التأثر أو التلاقي الفكري، وهذا ما سعي إليه البحث.

ليست الكناية، والنظير، والتمثيل وحدها العناصر المشتركة بين الأدب والنَّقد العربي والآداب العالمية؛ فهناك الكثير الذي يحض على البحث والتنويه، ومنه: نظريات العامل، والمعنى، والخيال بأقسامه المتعددة، والتَّجريد؛ إذ نلمس في اللغة الشعرية للشعراء من غير أولى الانتماء للعربيَّة أثرًا لذلك الوارد في الآداب والعلوم العربية ذات الصلة.

الثقافة الأفروعربية واللقاء المشترك: موروثًا وعصرنة..!!

إن الولوج في أعماق هذا الموضوع يقتضي الوقوف على التعريف الدقيق لعنصريه الأساسيين من خلال الإجابة على: ما الموروث؟ وما الثقافة؟؛ فالإجابة على هذين السؤالين تمنح الوسيلة التي توصل إلى الغاية من تناولهما، وتمنحنا من بعد الفائدة من وراء الطرح.

الموروث اسم مفعول مشتق من الفعل: وَرِثَ، ومصدره التراث. يقال: ورثَ فلاناً أي انتقل إليه مال فلانٍ بعد وفاته؛ ويقال: ورث المال والمجد عن فلان إذا صار مال فلان ومجده إليه أي إن التراث هو ما انتقل من السلف إلى الخلف بغض النظر عن جنس المنقول: مادياً كان أم حسياً، وبهذا نرى أن التراث لفظ يشمل الأمور المادية والمعنوية؛ ويتمثل في جميع ما يبقيه الآباء والأجداد للأبناء والأحفاد؛ فهو قبل كل شيء هذه الأرض التي نعيش عليها؛ ويجب أن يحتفظ الوارث بها"[1] يقول الشاعر:

ورثناهُنَّ عن آباء صدقٍ ونورثها إذا متنا بنينا

إنه معنى شمولي لكل ما وجد على البسيطة وأسهمت فيه عقلية الإنسان سواءً بالفكر وحده، أو بالفكر والساعد معاً؛ فهو كما يقول الدكتور محمد عابد الجابري: "منجز تاريخي لاجتماع إنساني في المعرفة والقيم والتنظيم والصنع؛ وهو كل ما هو حاضر في وعينا الشامل"[2].

ولم ترد كلمة التراث في القرآن إلا مرة واحدة في سورة الفجر الآية التاسعة عشرة في قوله تعالى: "ويأكلون التراث أكلاً لماً "وهي تعني ذات المعنى اللغوي أي ما يرثه الأبناء عن الآباء".

(1) أ.د. محمود أحمد السيد مقال بعنوان "عصرنة التراث" منشور على شبكة المعلومات الدولية

(2) د. محمد عابد الجابري "التراث والحداثة"- مركز دراسات الوحدة العربية، ط1199، ص45.

أما الثقافة: فهي نظام التصرفات المكتسبة والنتائج الأخرى التي تكون عناصرها الأساسية مشتركة لدي أعضاء المجتمع والمطروحة في نطاقه. وهي في اللغة بمعنى الحذق والفهم، والتثقيف هو التهذيب والتشذيب والحذق والتقويم والفتانة. ومن تعريفات الثقافة، ما ذكره الدكتور إبراهيم جواد حيث قال: "الثقافة هي المخزون الحي في الذاكرة، كمركب كلي ونمو تراكمي.. مكون من مُحَصِّلة العلوم، والمعارف، والأفكار، والمعتقدات، والفنون، والآداب، والأخلاق، والقوانين، والأعراف، والتقاليد، والمدركات الذهنية والحسية، والموروثات التاريخية، واللغوية، والبيئية.. التي تصوغ فكر الإنسان وتمنحه الصفات الخلقية والقيم الاجتماعية التي تصوغ سلوكه العملي في الحياة.."[1].

ويقدم (تايلور) أقدم تعريفات الثقافة بقوله: "هي الكل المركب الذي يشتمل على المعرفة والعقائد والفن والأخلاق والعادات وغيرها من المقدرات والعادات، يكتسبها الإنسان بوصفه عضواً في جماعة أو في مجتمع ما"[2].

كما يعرفها (راف لينتون): "بأنها مظهر للسلوك المكتسب، ولنتائج السلوك. يشترك في مكوناتها الجزئية، أفراد مجتمع معين. وتنتقل عن طريق هؤلاء الأفراد، إلى الجيل القادم. الثقافة هي البيئة التي صنعها الإنسان لنفسه. وتتضمن خصوصاً: اللغة والعادات والتقاليد والنظم الاجتماعية"[3].

والثقافة في الاصطلاح تعني المعرفة التي تؤخذ عن طريق الأخبار والتلقي والاستنباط كالتاريخ واللغة والفن والأدب والتفسير والفلسفة والحديث. وإنَّا لنلمس نوعاً من المفارقة بينها وبين التعلُّم الذي يشترك فيه الإنسان مع المخلوقات الأخرى، التي يمكنها النجاح في اكتساب المهارات العلمية كالطيور، فقابلية التعلم مشتركة، ويبقى الفرق في أن الإنسان هو الخالق لثقافته: أي ذاتي المعرفة، مما يمكنه من التكيف مع الحياة وفق ما تقتضيه، فهي تشكل نظام التصرفات المكتسبة، بمعنى أنَّه يقبل التصرف الذي يضفي فائدة جديدة

---

(1) من مقال لعبد الحين السيد بعنوان "الثقافة أولاً"، مجلة النبأ، العدد 29 السنة الرابعة 1419

(2) نفسه

(3) نفسه

تسهم في زيادة الحذق والفهم دون أن يُزَعْزَعَ المورثُ إلا لغاية نبيلة تكمن في جعله مواكباً للعصر، يستفاد من قيمته بتحريكه، فالشجرة التي تبقى في الظل لن تنعم بضوء الشمس. وهذا يقودنا إلى ما يعرف بعصرنة التراث. وعصرنة التراث تعني الوقوف على ما فيه من طاقات متأصلة، وتكليف البصيرة بحسن التعامل مع الموروث وفرز ما يمكن الاستفادة منه في ضوء الواقع شريطة أن يكون الفرز قائماً على الفهم والتمييز والتبويب والتصنيف والتقويم التحليلي الأمين البعيد عن الأهواء العارضة؛ ومن ثم ترسيخ أكثر عناصر التراث قدرة على الإسهام في تغيير واقعنا باستخدام المنهج العلمي في التفكير. لقد حدد الدكتور زكي نجيب محمود هذا المنحى قائلاً: "نأخذ من الموروث جزءه العاقل المبدع الخلاق؛ وننبذ جزءه الآخر الخامل البليد؛ نأخذ جزءه العاقل المبدع لا لنقف عند مضمونه وفحواه نبدي ونعيد؛ بل لنستخلص منه الشكل كي نملأ مضمون هذا الشكل من عصرنا ومن حياتنا ومن خبراتنا"[1].

وبهذا تكون عصرنة التراث متمثلة في إعطائه قيمة وظيفية حاضرة بتحويله إلى مؤثرات فاعلة في حياتنا المعاصرة وفي بناء المستقبل الذي ننشده.

نعي من هذا المنطلق أنَّ عصرنة التراث لا تعني تقليد التراث؛ بقدر ما تعني استشراف الغد الذي نريد له أن يكون مشرقاً في الصفحات المشرقة من التراث؛ وأن نجعل العدل الاجتماعي الذي نناضل من أجله الامتداد المتطور لحلم أسلافنا بسيادة العدل في حياة الإنسان، وأن نجعل قسمات العقلانية والقومية في تراثنا زاداً طيباً وروحاً ثوريةً تفعل فعلها في يومنا وغدنا، ليبقى تراثنا روحاً سارية في ضمير الأمة وعقلها، تصل مراحل تاريخها وتدفع مسيرة تطورها خطوات تلو خطوات إلى الأمام، وبذلك وحده يصبح التراث طاقة فاعلة وفعالة.

نعم تغيير الموروث الثقافي مطلوب ولقد غير الإسلام بعد نزول القرآن كثيراً من ثقافة العرب فكانت معتقداتهم وهي أحد أعمدة ثقافتهم قد أوصلتهم إلى قتل أبنائهم خِشية الجوع والشفقة، وأعباء الإنفاق، وكذلك وأد بناتهم ليقينهم أن بقاء البنت سيجلب العار والمهانة، فغير الإسلام هذه المفاهيم وحذر من فعلها. قال الله تعالى في الآية الواحدة

(1) نفسه

والثلاثين من سورة الإسراء: "ولا تقتلوا أولادكم خشية إملاق نحن نرزقهم وإياكم إن قتلهم كان خِطءاً كبيراً" وقال في الآيتين الثامنة والتاسعة من سورة التكوير: "وإذا الموءودة سئلت بأي ذنب قتلت".

ومن المواريث التي نسيناها وحريٌّ بنا أن نقول تناسيناها، حب العلم والبحث والابتكار والاختراع والتجريب؛ إنها موروثات علميَّة ثقافية عربية لا تقبل الانتقاص من صحتها ولو بمثقال ذرة، ولا تفسح مجالاً للشك فيها، أو التزييف في مدِّها الحضاري، ولكننا قبلنا التخلي عنها لنلهث وراء ابتكارات الغرب دون تمييز بين النافع والضار، واعتمدنا في كل سبل عيشنا على ما يأتينا من وراء البحار. لقد كان (جابر بن حيان) أول من طوَّر أسلوب البحث العلمي، وعلى أكتاف الخوارزمي والرازي وابن خلدون والفارابي وابن سينا وغيرهم وقف علماء الغرب ليؤسسوا لحضارتهم، ولم يجدوا - أمام نصاعة الحقيقة - بداً من الاعتراف بفضل العرب عليهم.

ونعم؛ لقد أقر الآخرون مذعنين بقيمة الحضارة العربية الإسلامية على الإنسانية، وأعلنوا على الملأ صاغرين أن العرب والمسلمين هم سادة الكون، وأساس رقيه، وحملة مشعل السبق والإرادة فيه، وتعالت أصواتهم قديماً وحديثاً بالإقرار بهذه الحقيقة لأنها لا تقبل غير القبول بها باقتناع، فلا مناص من ذكرها ولو على مضض؛ فالرئيس الأمريكي الأسبق (ريتشارد نيكسون) يقول في كتابه أمريكا والفرصة التاريخية: "إن العديد من الأمريكيين لا يعرفون أن العالم الإسلامي له تراث غني.. إنهم يتذكرون فقط أن المسلمين نشروا بسيوفهم الدين الإسلامي في آسيا وأفريقيا وحتى أوربا.. وينظرون بفوقية إلى الحروب الدينية في المنطقة..إنهم يغفلون واقع أن الإسلام لا ينادي بالإرهاب، وأنه لم يمض أكثر من ثلاثة قرون على الحروب الدينية التي تورط فيها المسيحيون في أوربا ضد المسلمين.. فعندما كانت أوربا تتقهقر في العصور الوسطى.. كانت الحضارة الإسلامية تتمتع بعصرها الذهبي.."[1].

(1) ريتشارد نيكسون: امريكا والفرصة التاريخية، ت. د. محمد زكريا إسماعيل مكتبة بيسان، بيروت، 1992

وولي العهد البريطاني الأمير (تشارلز) يقول: 'إذا كان الغرب يسيء فهم طبيعة الإسلام فما زال هناك جهل حول ما تدين به حضارتنا أو ثقافتنا للعالم الإسلامي.. إنه نقص نعانيه من دروس التاريخ الغربي الضيق الأفق الذي ورثناه.. فالعالم الإسلامي في القرون الوسطى (من آسيا الوسطى إلى شاطئ الأطلسي) كان يعج بالعلماء ورجال العلم.. ولكن بما أننا رأينا في الإسلام عدواً للغرب وكثقافة غربية بنظام حياتها ومجتمعها.. فقد تجاهلنا تأثيره الكبير على تاريخنا'[1].

فمن الصعب عزل أية ثقافة أو أفكار خاصة بشعب أو جماعة، بمعزل عن بقية العالم، وليس من الحميد أن نفعل ذلك، علينا أن نمول ثقافتنا بمداد التطور والإضافة لا أن نركن لما صاغه الأولون، فالشجرة التي لا تُهذَّبُ لا تعطي ثمراً وافراً. وعلينا أن نتقحَّم ميدان العصرنة دون أن نباعد بين فروعنا وجذورها الممتدة في أرض العروبة والإسلام، فنطور من التراث ما يجب أن يطور، وننبذ ما يجب ألاّ يكون.

كما ينبغي على الأدب بجميع أجناسه لما له من تأثير على النفوس أن يكون وسيلة لنشر الوعي الثقافي، وتأصيلِ ما هو إيجابي ومنعِ المساس به والاعتداء عليه، وتحريكِ ما ينبغي أن يتغير بإخراجه من قوقعة الجمود إلى فضاء التطور.

إن أمتنا تتميز على عكس ما يشاع بموروث ثقافي حضاري غني وكبير، وما نفائس المخطوطات الأدبية واللوحات الفنية الرائعة الموزعة على دول القارتين (الأفريقية والآسيوية) إلا دليل ذلك الغنى الثقافي العربي والإسلامي، ولكنَّ الهجمة الإعلامية العدائية الغربية الممولة تمويلاً عنصريًا جمًا، في مقابل ضعفنا الإعلامي والتقني؛ عتَّما على هذه النفائس وقللا من بريقها. وغاية ذلك إظهار المسلمين على هامش الحياة والتقدم والحضارة، وأنهم لا يصلحون إلا أن يكونوا رقيقاً تابعين، لتتم لهم السيطرة الأبدية علينا.

نسمع - كثيراً- حناجر الغربيين تتعالى بالنداء بحقوق الإنسان، مُنصبين أنفسهم دعاة هذا المبدأ وحماته، ويوجهون أبواقهم صوبنا ناسين أنه أحد أركان موروثنا الثقافي؛ فحلف

---

(1) هادي المدرسي "لألا يكون صدام الحضارات" ص122

الفضول في تراثنا العربي[1] ان سبّاقاً في مجال الحفاظ على حقوق الإنسان صوناً واحتراماً. لقد اعتاد بعض تجار قريش أكل أموال الناس بالباطل؛ وحدث لرجل يمني أن باع سلعته إلى واحد من بني سهم من قريش فماطله في دفع الثمن حتى يئس، فاعتلى اليمني مكاناً مرتفعاً وقريش في مجالسها حول الكعبة ورفع صوته يشكو ظلمه، فمشت قريش بعضها إلى بعض يحركها بنو هاشم، واجتمعت بطون عدة في دار الندوة واتفقوا على إنصاف المظلوم من الظالم، وساروا إلى دار (عبد الله بن جُدْعان)، وتحالفوا هناك على إباء الضيم وهجر العار وأداء الحق، فسمي (حلف الفضول) وروي أن الرسول ﷺ شهد حلف الفضول في دار (عبد الله بن جدعان) قبل نزول الوحي عليه، وقال بعد ذلك: "والذي نفسي بيده لقد شهدت في الجاهلية حلفاً يعني حلف الفضول، أما لو دعيت إليه اليوم لأجبت". وهو القائل "لا فرق بين عربي وأعجمي إلا بالتقوى" وأمثلة ذلك في موروث ثقافة العرب والمسلمين كثيرة، مما يصعب حصره في هذه المساحة.

ومما لا شك فيه أن المصير العربي العربي، والمصير العربي الإسلامي واحد منذ النشأة، حتى اللحظة التاريخية الراهنة، والمؤثرات في الغالب واحدة، والأفارقة الذين يربطنا حبل الدين بكثير منهم، وتربطنا الجغرافيا بهم جميعاً يشكلون معنا بحكم العلاقات والمصير لُحمة مشتركة ومصير مشترك، ولَقد واجه كل من العرب والأفارقة عبر التاريخ مشاكل متشابهة، ومازال البعض من شعوب هذه البلدان يعاني إلى اليوم من مظاهر الظلم والهيمنة بالإضافة إلى مظاهر التخلف والتبعية[2] وأسهمت عوامل عدة في نشأة العناصر المشتركة في تكوين الثقافة العربية والثقافة الأفريقية(الأفروعربية) وبما أننا - في الغالب نذكر كلاً بمعزل عن الأخرى أي عند التعريف نقول دون وعي مفرقين بين الاثنتين: (الثقافة العربية) و(الثقافة الإفريقية) في حين أن ما يقرب من نصف العرب ينتمون إلى أفريقيا، أي ينبغي أن تكون تحت لواء الأفريقية، أو أن الأفريقية تكون تحت لواء العربية؛ فالكل مشمول بمعطيات واحدة، ولقد أفضى امتزاج الثقافة العربية بالثقافات المتعددة للشعوب الأفريقية إلى ظهور

---

(1) تاريخ اليعقوبي: ج2، ص17.

(2) د. نجاح قدور: آفاق التعاون الإعلامي العربي الأفريقي. مواجهة الهيمنة

ثقافة عربية أفريقية واضحة المعالم، كما أن التفاعل العربي بالواقع الأفريقي أسهم بإنشاء حضارة عربية إسلامية ذات طابع أفريقي[1]. فهي جميعاً (العربية والأفريقية) تنتمي إلى دول العالم الثالث، وهي أيضاً من ذوات البشرة السمراء، وإن اختلفت درجة اللون الأسود، وجميعها تعرضت للاحتلال الغربي والاعتداء الصليبي، والعنصر الأهم أن ثقافتها تأثرت تأثراً كبيراً وربما كاملاً بالإسلام، وكلها في هذا العصر تتعرض لهجمات استعمارية تستهدف سلب الحرية وطمس الهوية تحت مسميات استحدثت لتواكب الهيمنة، وتكون قناعاً يخفي وراءه الغايات الحقيقة لأصحابها الدخلاء. ويضاف إلى ذلك عامل اللغة الذي يضفي تأثيراً مهماً على العلاقات الواحدة التي تجسدت منها الثقافة المشتركة.

ولنقف عند هذه العوامل المشتركة بشيء من الذكر لعلاقتها المباشرة، وتأثيرها في الحياة العامة للأفريقي من خلال بلورة أنماطها، وتحديد وجهتها الأدبية والفنية:

أولاً: الانتماء إلى العالم الثالث

من المعروف أن كل الدول العربية والدول الأفريقية من دول العالم الثالث التي ينظر إليها نظرة دونية من قِبل العالمين الأول والثاني، وعلى هذا الأساس تبنى المعاملات وترسم السياسات. وفي المقابل معرفة الأفريقي بموقعه على خريطة المكانة العالمية حيث يصنَّف ثالثاً، هذه المعرفة تدعوه، بل تلح عليه كي يرتقي بمكانته، ليخرج من قاع التخلف، وحتماً سيصطدم هذا الطموح المشروع برغبات المحتل غير المشروعة في أن يبقى كلٌّ على حاله، فانبثقت العنصرية التي تميز بين الأول والثالث، والأسود والأبيض الذي يمثلان الطبقة الأولى والطبقة الثانية، وظهر ما بات يعرف اليوم ب (الزنوجة أو الزنجية) الأمر الذي حدا بالشاعر المارتنيكي الكبير (إيمي سيزير) إلى الإقرار بهذه التسمية، وبل وتجاوز الإقرار إلى الفخر؛ لأنها كما قال الشاعر (سيدار سانكور) غدت تمثل "مجموعة القيم الثقافية لعالم السود".
يقول إيمي سيزير:

---

[1] نورا أسامة عبد القادر: مصطلحات ومفاهيم، مقال من شبكة المعلومات الدولية، موقع المعرفة، ت / 18/ 8/ 1425 هـ - الموافق3/ 10/ 2004 م

زنوجتي ليست حجرا
صممها زاحف صدَّ صخب النهار
زنوجتي ليست قرنية ماءٍ ميتةٍ على عين الأرضِ الميِّتة
زنوجتي ليست حصناً ولا قلعة
إنها تغوص في لحم التربة الحمراء
إنها تغوص في لحم السماء المضطرمة
إنها تثقب الإرهاق السميك لصبرها القويم[1]

لكن الآخرون لا يرون رؤية (إيمي سيزير) فهم يعتبرون الزنوج ومن ورائهم أفريقيا يقبعون على قارعة التاريخ بل ليس لهم وجود في صفحاته. وقياساً على هذا ساق (هيغل) قولته: "أفريقيا ليست جزءًا تاريخيًا من العالم، وهي تقف أمام عتبة تاريخ العالم"[2] لعله لا يقصد كامل أفريقيا إنما يعنى جنوبها بالتحديد، حيث أن مصر وشمال أفريقيا عرفا قديماً، ولكنَّ سياق القول يسري على كامل أفريقيا، وهذا التفريق من ورائه وأمامه وعن جانبيه هدف خسيس خبيث الا وهو التجزئة والتفرقة؛ فأفريقيا مصير مشترك، والأفارقة لا يرون فرقاً بين شمال القارة وجنوبها، ولا بين دول الساحل، ودول الصحراء. ولقد تنكَّر لحقيقة لا يمكن تغييبها أن العرب الأفارقة كان لأفكارهم فضل على الإنسانية جمعاء، وأن رجالاتها هم الذين أخرجوا بفكرهم ونظرياتهم العلمية أوربيته من عصورها الوسطى، ولهم الفضل عليهم فيما يتباهون به اليوم من تقدُّم.

والزنوجة مصطلح عنصري أريد به عزل فئة من (سود أفريقيا) عن بقية المجتمع الإنساني، فهم في نظر أولياء الأفكار العنصرية الدونية الهدَّامة لمبادئ الإنسانيَّة ليسوا إلا رقيقاً. ووضعهم في المكانة الأدنى لسلم الحياة؛ بل بعيداً عن السلم. ومن الطبيعي أن يُنظر إلى ثقافتهم بالمنظور ذاته، ويشار إلى أدبهم بالأثنية، الأمر الذي أثّر كثيراً على نمو الثقافة الأفريقية وانتشارها.

---

(1) إيمي سيزير: ديوانه "دفتر العودة إلى مسقط الرأس"

(2) هيغل: دروس في فلسفة التاريخ / 1830م، ص 13

لقد عانت أفريقيا جمعاء، ولا تزال تعاني من ويلات الاستعمار وهيمنته وتدخلاته، تحت مسميات وشعارات عدة تسعى إلى قولبة الشأن الأفريقي والإسلامي على هواها ووفق رؤيتها ومكامن مصلحتها، فهم يسعون إلى تغيير مواريثنا الدينية والتاريخية والثقافية والاجتماعية، يقدمون لنا الإغراءات المغلفة بالسم المعطَّر، ويروجون إلى أن غايتهم: عصرنة أفريقيا ودفعها نحو التحضر. ومن ذلك دعواهم المتكررة لمنح المرأة حق القوامة، وتحريرها عبثاً من القيم والأخلاق، التي يرون فيها سجناً للمرأة، ونراها حصناً، ويتهجمون مستمرين على مبدأ تعدد الزوجات ويدعون إلى نبذه لأن هذا - في نظرهم - تعدٍ على حقوق المرأة، وفي المقابل يدعون إلى تعدد العشيقات، نيتهم في ذلك إفساد أخلاق الأمة، وإضاعة النسب الطاهر الذي يتمتع به الأفارقة المسلمون كغيرهم من مسلمي المعمورة، وهو الشيء الذي يفتقدونه. تقول سالي جان مارش[1] "... على فرض وجود بعض القيود على المرأة المسلمة في ظل الإسلام ، فإن هذه القيود ليست إلا ضمانات لمصلحة المرأة المسلمة نفسها، ولخير الأسرة، والحفاظ عليها متماسكة قوية، وأخيرا فهي لخير المجتمع الإسلامي بشكل عام... لقد لاحظت أن المشكلات (العائلية التي يعانى منها الغرب) لا وجود لها بين الأسرة المسلمة التي تنعم بالسلام والهناء وكذلك الحب فلا الزوج ولا زوجته في ظل الإسلام يعرفان شيئا عن موعد العشاق ومودة الصديقات السائدين هذه الأيام في الأقطار غير الإسلامية. لقد أحببت هذا الجانب من الحياة الإسلامية حبا كثيرا، لأنه يمنح الزوج والزوجة والأبناء ما لا بد لهم عنه من حب وإخلاص وسلام يعمر حياتهم. وليس ذلك فحسب بل بفضل هذا الإخلاص في العلاقات الزوجية بين المسلمين، هم واثقون أن أبناءهم حقا من صلبهم غير دخلاء عليهم. وهذا مفقود في المجتمعات الأخرى "وهذا الموروث الديني الأخلاقي الثقافي غير قابل للعصرنة أو التحريف لأنه داعٍ إلى التمسك والالتزام. فالعدو الذي يحارب أفريقيا والإسلام والعروبة سياسيًا، واقتصاديًا، واجتماعيًا، وعلميًا عدو واحد وإن تعددت الحقب وتنوعت الأشكال، فلا فرق مطلقاً إلا من ناحية الزمن بين الغزو المغولي لمنارة الثقافة وقلعة

---

(1) سالي جان مارش: لوى جان مارش باحثة ومفكرة أمريكية اعتنقت الإسلام ولدت في واشنطن عام 1954 في من عائلة بروتستانتية

السياسة في العصر الوسيط (بغداد)، وبين الغزو الأمريكي الإنجليزي ل (بغداد) في عصرنا الحاضر. لقد حرق التتار الكتب، ودمروا المكتبات، وقتلوا العلماء، وهذا ما يفعله الأمريكيون (مغول العصر الحديث) في العراق اليوم، فقد مزّقت الكتب، ونهبت المخطوطات، ودمرت المكتبات، وسلبت المتاحف، واغتيل العلماء تحت حماية الجند الأمريكان ورعايتهم، ذلك لضرب الموروث الثقافي ونسفه. والهدف واضح محاولة محو تاريخ وحضارة، وفصلٌ بين الأجيال اللاحقة وموروثها الثقافي التليد، الحافل بالمآثر.

ثانياً: الأثر الديني

من المسلَّم به أن الإسلام انطلق من شبه الجزيرة العربية بمشيئة الله، وتبشير الصادق الأمين: محمد ﷺ ولقد تعرض لمعارضة شديدة في بدايات ظهوره، وتعرض معتنقوه للاضطهاد، وهو ما دعا الرسول ﷺ لأمر أصحابه بالهجرة، فكانت الهجرة الأولى إلى الحبشة، ومن هنا يبدأ الدور الأفريقي في الإسلام وينطلق التواصل. لقد هاجر المسلمون، وهم قلة إلى الحبشة، ولحق بهم نفر من كفار قريش للقضاء عليهم هناك، متكئين على الصداقة التي تربطهم بملكها (النجاشي)، وعندما التقت الفئتان عنده وسمع من الاثنين أمَّن المسلمين، ولم يخذل الرسول ﷺ حينما قال لأصحابه: "اذهبوا إلى الحبشة فإن فيها ملكاً لا يُظلم عنده أحد" فلو حدث العكس لكانت لا سمح الله ضربة عاصفة لمصداقية الدين والرسول ﷺ ولتسببت في تردد الآخرين في الدخول إلى دين الإسلام. ويجسد بلال الحبشي (مؤذن الرسول) اللقاء الإسلامي الحميم بين العرب والأفارقة، فهذا الارتباط له مدلولات عظيمة. فقد "كان الدين الإسلامي عامل توحيد بين العرب والأفارقة في صورة لم يسبق لها مثيل في التاريخ"[1].

لقد دخل الإسلام أفريقيا قديماً عن طريق العرب الذين ذهبوا في رحلا ت للدعوة الإسلامية، وعن طريق القوافل التجارية مثل طريق (أوجلة إلى بلاد كوار)، وطريق (غدامس تادمكة)، وطريق (تلمسان "الجزائر" إلى توات تنبكت)... وعن طريق الفتوحات الإسلامية.

---

[1] د. نجاح قدور، آفاق التعاون الإعلامي العربي الأفريقي. مواجهة الهيمنة، مرجع سابق

التي كان لها أثر بليغ في الانصهار العربي الأفريقي، حيث إن الجيوش الإسلامية التي فتحت أفريقيا كانت من الرجال دون النساء، وإنَّ حرص هؤلاء الجند على عفتهم جعلهم يصاهرون الأفارقة، فاختلط النسب فغدا واحدًا. ولقد انتشر الإسلام سريعاً في (أفريقيا الغربية، والكامرون، وغامبيا، وليبيريا، ونيجيريا، ونياسالاند، وسيراليون،...)، وهم يفخرون بأنهم "عرفوا الإسلام قبل أن يعرفه الكثير"[1] ويمتزج عامل اللغة بعامل الدين؛ إذ أضفى الدين الإسلامي على اللغة العربية هيبة كبيرة، فمدَّها بقيمة عظيمة عندما نزل القرآن بلسان عربي مبين، فمع انتشار الدين صار من الضروري تعلم لغته للتمكن من تعلمه وأداء فرائضه. ويظهر تأثير اللغة العربية في الأدب الشعبي الأفريقي (الفلكلور السواحلي)، وفي الملاحم الأدبية، وصنوف الأدب كافة، فهي لغة مشتركة بين الأفارقة؛ إنها لغة شمال أفريقيا بالكامل، والصحراء الكبرى والنيجر والسنغال. يقول أبوعبيد البكري في معرض حديثه عن ملك مملكة غانا: "إن تراجمة الملك وصاحب بيت ماله وأكثر وزرائه ومن يتولون إدارة دواوينه كلهم من المسلمين، لأنهم وحدهم الذين كانوا يعرفون القراءة والكتابة، وكانت العربية هي اللغة التي يتواصلون بها فيما يقرأون ويكتبون ويتراسلون"[2] وقد كان لكثير المراكز الدينية ك (الأزهر، وجامع الزيتونة) فضل كبير في نشر اللغة العربية والثقافة الإسلامية في كامل أفريقيا عن طريق الدعاة والدارسين. ولا يخلو الأمر من تأثير بل ومزاحمة اللغات الأجنبية للغة العربية، وحتى المحلية للشعوب الأفريقية حتى العربية منها كما هو الحال في الجزائر وتونس والمغرب حيث الأثر الواضح للغة الفرنسية.

ومن بؤر الالتقاء، وسمات التوحُّد في الموروث الثقافي (الأفروعربي) التصاق هذا الموروث بخصال واحدة كالكرم والصدق والشجاعة والنجاد والكفاح والتحرر والاغتراب،... ويبرز هذا في أدب الأفارقة بجنسيهم المختلفة وشعرهم، فنجده في شعر على الرقيعي، وعلى الفزاني، وأمل دنقل، ومحمد الفيتوري، وعبد المعطي حجازي، ودافيد

---

(1) ناديه يوسف الصرماني: الاتحاد الأفريقي في مواجهة التكتلات الدولية، دراسة. ص 139

(2) عبد العلي الود غيري: اللغة العربية في منطقة جنوب الصحراء، الماضي والحاضر والمستقبل، مجلة الإسلام اليوم، المغرب، العدد 20/ 2003م ص92

ديوب، وجان جوزيف وغابريل أوكـارا، وأنطونيـو جاسـنتو، ومارسـيلينو دوس سـانتوس، وسليفيرا، وسبريان أكوينـسي، وولـي سـونيكا، وجـون بـيتر كـلارك، و... وهـذه الـشيم الأصيلة لا يمكن بحال أن تخضع لمصطلح العصرنة؛ فما الذي يمكن أن يضاف إليها، أو يحـوَّر أو يطوَّر فيها حتى تتوافق والعصر؟ حتماً يبقى السؤال بلا إجابة.

تجليات التَّناص في الشعر المعاصر في ليبيا

مقدَّمة

إنَّ تعالق النصوص ببعضها التناص حقيقة فنيَّة ذات قيمة تعبيريَّة منتجة لأثر محمود في النَّص المقروء؛ فكيف نقف على هذا الأثر، الذي ستمنحنا معرفة الوقوف على الغاية من اللجوء إلى التَّناص في العمل الإبداعي الشِّعري بعامة والليبي بخاصة؟ وبأي آلية يمكننا إثبات تجلياته في النَّص الشِّعري؟ وهل القارئ بمستطيع أن يحدِّد روافده؟ أسئلة سيوفِّر علمنا بمفهوم التَّعالق النَّصي أو (التَّناص) الإجابة عنها؛ إذ سنطلع بالشواهد على ما يندرج تحت لوائه كالاقتباس، والتَّضمين، والامتصاص، والاجترار، والإشارة، والمحاكاة... والرَّاسخ في العلم أن لكِّل إنسان وبخاصة المبدع ثقافته التي أسَّس لها بملازمة العلوم والآداب التي يستقيها في مسيرة حياته، وبالاطلاع على ما يبدعه الآخرون، وللشعراء خصوصيَّة في التعامل مع المحيط، ومعطى الاستفادة من مكوِّناته، وحفظ ما يمكن حفظه، وبخاصة ما يمتُّ بصلة مباشرة لنمط الفن الذي يبدعون فيه، وهذا المحفوظ لا بدَّ أن يكون حاضرًا - بصفة ما - لحظة ولادة النَّص، وقد يتسلَّل هذا الحضور إلى أعماق النَّصِّ بكيفيَّة قد تخلو من القصديَّة، فتكون ضمن إطار (اللاوعي أو اللاشعور)، ولكنه في بعض الأحيان قد لا يخلو منها، فيكون بدافع (الوعي والشُّعور)، حينما يكون النَّص المتعالق معه قد فرض نفسه على شكل النَّص الجديد، أو مضمونه، بإرادة مبدعه، وفي الحالتين لزامًا أنْ يُحْدثَ أثرًا فنيًّا وإلا كان حشوًا متكلَّفًا، وكَلاً على القيمة الفنيَّة لا إثراءً لها.

هذه حقائق فنية تبقى في بوتقة التنظير ما لم يؤكدها التَّطبيق، وهو ما جعلنا نتصدى لبيانه في هذا البحث الموسوم ب (تجليات التناص في الشعر المعاصر في ليبيا) أو ما يمكن أن نسميه: التعالق النَّصي حيث وقوفنا على تداخل العمل الإبداعي (النَّص الشِّعري) مع نصوص أخر هي بالتأكيد أبلغ منه تعبيرًا ومن ثمَّ تأثيرًا وهو ما جعل المبدع يستعين به لمطابقة التجربة الشعرية لمقتضى الغاية التَّصويريَّة.

وفي هذا البحث المخصص لتجليات التناص في الشعر المعاصر في ليبيا سنلج أعماق النُّصوص لنضع أيدينا على ما فيها من تناص مع النَّص القرآني ومن ثم الشعري ومن ثم نصوص النثر المحدَّدة في الأقوال المأثورة والأمثال: الفصيح والشعبي، والحكم والشعر الشعبي، والأغنية الشَّعبية. وهو ما سيكشف لنا مدى استفادة النَّص الشعري منها في السياق وتجسيد الفكرة العامة.

وليس للشاعر الجيد بدّ من الاطلاع على ما في عصره من نصوص. يقرأ لنفسه فيتأثر بما قرأ فيتحول إلى قارئ للآخرين. يتجسَّد هذا فيما يضمنه نصوصه الشِّعريَّة من آيات قرآنية أو بعض منها، ومن أحاديث نبوية أو بعض منها أو معنى من معانيها، ومن أقوال الآخرين خاصة وعامة كالأقوال المأثورة والحكمة والأمثال والحكايات. وليس الشاعر الليبي بمنأى عن هذا، لذا نجده قد مرَّ بها كلِّها؛ موظفًا لها مستفيدًا منها. وهذا ما نسعى لبيانه وتأكيده في هذا البحث.

أولاً: النَّص القرآني:

اتفق على تسمية ما وظف من القرآن والسنة في صنوف الأدب كافة (اقتباس)، وذلك حين يُقْدِمُ شاعر أو ناثر على توظيف نصٍّ قرآني أو بعض ألفاظ وردت في القرآن الكريم، أو في حديث نبوي شريف، أو معنى ورد في أحدهما، يوظفه الشاعر لما فيه من قوة بلاغة تعينه على تجسيد فكرته، تجعله أكثر مصداقية، وأكثر ضماناً في النفاذ إلى حيث يريد. يقول ابن حجة الحموي "الاقتباس هو أن يضمن المتكلم كلامه كلمة من آية، أو آية من آيات كتاب الله خاصة"[1].

وهذا التَّوظيف (الاقتباس) ليس حديث عهد فقد كان السابقون الأوائل ومن تلاهم إلى يومنا هذا "يستحسنون أن يكون في الخُطَبِ يوم الحَفْلِ، وفي الكلام يوم الجَمْعِ آيٌ

(1) ابن حجة الحموي: خزانة الأدب وغاية الأرَب. ش، عصام شعيتو، دار مكتبة الهلال – بيروت- ج2، ط2 / 1991م. ص 455

من القرآن؛ فإنَّ ذلك مما يورث الكلام البهاء، والوقار، والرقة، وسَلَسَ الموقع[1]. وقد شهد عصر صدر الإسلام استخدامًا لافتًا لذلك. يقول الصحابي الجليل (عبد الله بن رواحة)[2]:

شهدتُ بأنَّ وعْدَ اللهِ حقٌّ وأنَّ النار مثوى الكافرينا[3]

الآية الكريمة ﴿أَلَيْسَ فِي جَهَنَّمَ مَثْوًى لِّلْكَـٰفِرِينَ﴾[4]

وفي العصر الأموي نجد (الفرزدق)[*] يقول:

كأن على دير الجماجم منهم — حصائد أو أعجاز نخل تقعرا[5]

الآية الكريمة ﴿تَنزِعُ ٱلنَّاسَ كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ مُّنقَعِرٍ﴾[6]

ومن العصر العباسي نورد قول (أبي تمام)[7]:

---

(1) الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي – القاهرة – ومكتبة الهلال – بيروت. الكتاب الثاني، ج1، ط3/ 1388ه 1968م، ص، 118

(2) هو عبد الله بن رواحة بن ثعلبة الأنصاري الخزرجي، من الشعراء الراجزين الأمراء.. وشهد بدرً وأحدًا والخندق والحديبية، وكان أحد الأمراء في وقع مؤتة، وقد استشهد فيها سنة 8 ه. ينظر: د. السَّيد الجميلي: رجال ونساء حول الرَّسول (صحابة النبي صلى الله عليه وسلم (السابقون الأولون من المهاجرين والأنصار)، دار القلم والتراث – القاهرة – د.ط / د.ت، ص 291.

(3) ديوان عبد الله بن رواحة،تحقيق: د. حسن محمد باجودة،مطبعة السُّنة المحمدية – القاهرة – ط1/ 1972،ص 106.

(4) سورة: العنكبوت: 68.

(*) هو همام بن غالب بن صعصعة بن ناجية... كان جده صعصعة عظيم القدر في الجاهلية وكان افتدى ثلاثمائة موءودة إلى أن جاء الله عز وجل بالإسلام، وكان أبوه غالب من سراة قومه ورئيسهم، وكان الفرزدق كثير التعظيم لقبر أبيه فما جاءه أحد واستجار به إلا نهض معه وساعده على بلوغ غرضه... مات في مرضه سنة عشر ومائة. ينظر: ياقوت الحموي الرُّومي: معجم الأدباء، ج6، تحقيق: د.إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي – بيروت – لبنان، ط1/ 1993م، ص 2785/ 2788.

(5) ديوان الفرزدق، م1، تحقيق: كرم البستاني، دار صادر – بيروت، د.ط/ د.ت، ص 242.

(6) سورة: القمر، الآية 20.

(7) هو حبيب بن أوس بن الحارث الطائي (188 ه - 231 ه)، أبو تمام، الشاعر، الأديب: كان واحد عصره في ديباجة لفظه، ونصاعة شعره، وحسن أسلوبه. ولد في جاسم من قرى حوران بسورية... له تصانيف منها "ديوان الحماسة" و "فحول الشعراء" و "الاختيارات من شعر الشعراء" وغير ذلك. ينظر: ابن قنفذ القسنطيني: كتاب الوفيات، تحقيق: عادل نويهض. منشورات دار الآفاق الجديدة – بيروت – ط4 / 1983م، ص 168.

ثانيــهِ في كَبِــدِ الــسَمَاءِ وَلَــمْ يَكُــنْ لاثــنَينِ ثــانٍ إذْ هُمَــا فِــي الغَــارِ[1]

الآية الكريمة: ﴿إِذْ أَخْرَجَهُ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ ثَانِيَ ٱثْنَيْنِ إِذْ هُمَا فِي ٱلْغَارِ﴾[2]

ومن العصر الحديث قول (أمل دنقل):

وعجوز في القدس (يشتعل الرأس شيبًا)

تشم القميص. فتبيض أعينها بالبكاء

ولا تخلع الثّوب حتى يجيء لها نبأ فتاها البعيد

أرض كنعان – إن لم تكن أنت فيها- مراعٍ من الشوك!

يورثها الله من شاء من أمم[3].

وتبين الشواهد الكثيرة في الشعر *العربي أنَّ* الاقتباس نوعان: ظاهر وباطن. وهو ما نسعى إلى الوقوف عليه في نصوص الشعراء الليبيين لبيان تجليات التناص فيه.

أ- الاقتباس الظاهر:

إنَّ استلهام النص القرآني سمة في الشِّعر الليبي، والتأثر به يبدو جليًّا عند غالب الشُّعراء، بل إنه عند البعض أساسٌ في لغتهم وصورهم الشِّعريَّة، ومرد ذلك إلى ثقافتهم الدينية العالية، لذا كان للمؤثر الديني حضوره القوي في نفوسهم، سواء أكان ذلك باستخدام الألفاظ الواردة في المعجم القرآني، أم باستخدام آية كاملة، أو بعضها لتمام معنى وتقويته. وهذا الشّاعر(علي الفزاني) في قصيدته (عذابات ناشئة الليل)[4] يستلهم نصًا قرآنيًا يلهم به القارئ سبيل رصد حركة الواقع؛ فيقول:

فتمردتُ على كلِّ التزام، وأي التزام، ولم تزل

ذاكرة الصِّبا تُردِّد

---

(1) ديوان أبي تمام، تقديم وشرح: د. محي الدين صبحي، ج1، دار صادر – بيروت – لبنان، ط1 / 1997م، ص 343.

(2) سورة: التوبة، الآية: 40

(3) أمل دنقل: الأعمال الكاملة، مكتبة مدبولي – القاهرة – ط 2 / 2005م، ص 297.

(4) مجلة الفصول الأربعة. تصدر عن الرابطة العامة للأدباء والكتاب، السنة الثّانية، العدد 6، ابريل 1979م ص 156

(هذه أمتكم أمة واحدة

وأنا ربكم فاعبدون)

أنا لا أحبُّ سوى حفنة من تراب الخليج، وزيتونة

في الرِّباط

نسيت دلال النِّساء، توغلت بعيدًا

لا يقيم (الفزَّاني) أيَّ فرق بين العصر الذي يعيشه، والعصر الذي اضطهد فيه (أبو ذر الغفاري) لدفاعه عن المبادئ، فالمبادئ التي رمز لها ب (الماء) تلاشت، وحلَّ محلها الدماء رمز (الحروب)، لكنَّها حروب مخزيَّة كونها تقع بين الأهل، وهو ما أعاد ذاكرة الشَّاعر إلى فاجعة مقتل (الحسين)[*]، وهو ما جعلها تردَّد- أيضًا- قول اللَّه تعالى: ﴿إِنَّ هَٰذِهِۦٓ أُمَّتُكُمْ أُمَّةً وَٰحِدَةً وَأَنَا۠ رَبُّكُمْ فَٱعْبُدُونِ﴾[1]، في تذكُّر تهكمي، قاصدًا من ورائه السُّخرية من قومه الذين هم في أصلهم (أمة واحدة)، (وأنَّ ربهم واحد) لكنَّ أفعالهم معاكسة لهذا تمامًا، حيث التشرذم والتَّناحر، واتخاذ أعداء الأمس أربابًا.

والشَّاعر (راشد الزبير السُّنوسي) في قصيدته (مداعبة صديق)[2] ينحو النحو ذاته فيقول:

يا قاسي القلب ماذا كنت تنتظر   لما تغوَّلت[3] (لا تبقي ولا تذر)

أراد الشَّاعر أن يثبت لصديقه أنه قاسي القلب، لم يعد للمودة والصحبة مكان في نفسه، فلم يجد ما يفيد العدم، وينفي الترك والبقاء إلا هذه الآية ﴿لَا تُبْقِي وَلَا تَذَرُ﴾[4]. لقد كان لوقعها في نفس المتلقِّي بعدًا تأثيريًّا مضاعفًا. امتزج فيه البعد العقدي – وهو الأساس –

(*) كان مقتله عام 61 ه

(1) سورة: الأنبياء، الآية: 92.

(2) ديوانه: نشرة الأخبار، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1 / 1998م، ص55

(3) نفسه، والصفحة نفسها.

(4) سورة المدثر: الآية: 28

بالبعد الفني الذي صاغه الشَّاعر وفق السِّياق الشِّعري لتفريغ تجربته الشُّعوريَّة في وعاء أوسع تمثَّل في تجربة المتلقِّي المتشعِّبة الرؤى.

ب- الاقتباس الباطن:

ويتمثل فيما يستقى من كلمة وردت في القرآن الكريم، أو استدعاء نمط معين من الأسلوب الذي اختص به القرآن الكريم والنسج على منواله، وبمعنى أوضح استخدام إشارات أو تراكيب قرآنية في النص الشعري، ونظرًا لخصوصية لغة القرآن، فإنَّ التركيب الذي يصوغه الشاعر بأثر من القرآن ينبئ ولو أراد المبدع إخفاءه عن وجوده. وفي هذا الصدد نقرأ قصيدة (إلى أمل دنقل... صديقي) [1] للشاعر: محمد أحمد وريث، وهي من ذات النمط الذي كثَّف الاستعانة ببالتعبير القرآني ليظهر ما يختلج في نفسه من أنَّاتٍ مصدرها الواقع وما يكن له من سخط؛ فيقول الشاعر:

واقرأ في غرفة مغلقة
كما كنتَ أنتَ أحاديثك الرافضة
لكُلِّ الذين طغوا في البلادْ
وعاثوا فسادًا لَيَخْجَلُ منه الفسادْ
ولا يَرْعَوونَ، ولا يَرْحَمُونَ العِبادْ
وتمضي ثمان من الحزنِ بعد رحيلك لكنَّ
غرفتك المغلقة
غدت غرفًا للذين بنوها
ولكنَّ حكامَهم أغلقوها
عليهم وخلف البحار رموا بالمفاتيح للأجنبيِّ العدوّ وقالوا:
هو الشعب ذا لا يزال صغيرا

---

(1) محمد أحمد وريث. مؤلَّف: الحب ما منع الكلام ' أشعار ومقالات ' دار النخلة للنشر، د.ط/ 1998م، ص 23

بعدِ مضي ثماني سنوات على رحيل (أمل دنقل) لم يتغير الواقع الـذي تمـرَّد عليـه، هكذا يقول خطاب (وريث) الشعري الموجه إليه أصلاً مـن غرفـة مغلقـة تـشبه غرفتـه الـتي شهدت ميلاد أشعاره الرافضة، التي كان يرمي بها حممًا في وجه من يحملـهم مـسؤولية رداءة الواقع، والفساد المستشري فيه بصورة فاقت احتمال الفساد ذاته، وهـو مـا اضـطره لإظهـار تأففه مما يجري.

إنَّ براعة الشاعر جعلته يخاطب المتلقّي مدعمًا بتوظيـف الـنص القرآنـي ﴿وَفِرۡعَوۡنَ ذِى ٱلۡأَوۡتَادِ ۝ ٱلَّذِينَ طَغَوۡاْ فِى ٱلۡبِلَـٰدِ ۝ فَأَكۡثَرُواْ فِيهَا ٱلۡفَسَادَ﴾[1] فبصيرته وفطنته مكنتـاه من إدراك: أن استدعاء النص القرآني بما يملك من قدسية لدى المتلقّي سيودع هـذه القدسـية نصه الشعري، إذا ما أحسن استثماره ووضعه في السياق الملائم له الذي يلتقي بدرجة ما مع سياقه الأساسي. ولا استبعد – وإن كان المعنى في بطـن الـشاعر كمـا يقولـون – فكـرة أنَّ (الغرفة المغلقة – والأحاديث الرافضة) هي ذات غرفة امرأة العزيز التي غلَّقت أبوابهـا علـى نبي الله (يوسف) ورفضه لما ترغب في تحققه، ويظل عنصرا الفساد والطغيان هما الرابط بـين الثلاثة (امرأة العزيز، وفرعون، الحكام) حيث إنَّهـم جميعًـا لايَرْعَـوونَ، ولا يَرْحمـونَ العِبَـادَ، ويدوسونهم بلا ذنبٍ، ويعتبرونهم ليسوا أهلاً للحرية والحيـاة، وعلـيهم أن يبقـوا صـاغرين خلف الأبواب المغلقة.

ثانيًا: الحديث النبوي الشريف:

تأتي السُّنة بعد الكتاب الكريم في قوة التـأثير والجـذب للـشُّعراء بمعانيهـا الـسَّمحة المؤثرة، بما ورد فيها مـن أثـر وأحاديـث شـكَّل الأخـذ عنهـا دعامـة قويـة للمبـدعين تثـري إبداعاتهم وتقويها، وجعل منها موردًا يَرِدَهُ من يبغي المعنى المؤثر والـصورة البليغـة المعـبرة. كونها تقع في المرتبة التَّالية للقرآن الكريم من حيث الأهمية والتأثير في الشاعر.

---

(1) سورة: الفجر: الآيات: 10، 11، 12

ويجد الشَّاعر (راشد الزُّبير السُّنوسي) في الحديث الشَّريف ما يدعم المعنى الذي يرمى لطرحه في طريق المتلقِّي الذي سيجد فيه – هو الآخر- ما يتوافق مع تجربته الشُّعوريَّة، ونقف على هذا في قصيده (المدينة المنوَّرة)[1]، التي يقول فيها:

وأنادي يا أشرف الخلق عرقًا	من لها أمَّة تولَّت حزينة
سُستها فانحنى الوجود انقيادًا	واستطالت قاماتها مستبينة
ثم عادت شراذمًا وشتاتًا	تلعق الذُّلَّ والحياة المُهينة
كلُّ جزءٍ منها يناوش جزءًا	والحزازات صلبها والضَّغينه
و(كثير لكنَّنا كغثاء السَّيل)	تلهو بنا الحظوظ اللَّعينة
وبنو قينقاع عاثوا بمسراك	وأفعالنا تبدَّت رصينة

جعل الشَّاعر مطلع القصيدة مدحًا للمدينة المنوَّرة التي آوت الرَّسول ﷺ بعد أنْ ضيِّق عليه في مكَّة، ثمَّ استغلَّ هذا الثناء لذكر أهلها (الأنصار) بما فعلوه من مساندة للدين الإسلامي، ثمَّ استغلَّ هذا الذِّكر لهجاء واقعه عبر مناداة للرَّسول الكريم ﷺ ليستفهم ويتعجَّب في السِّياق عينه من سوء مآل أمَّة عظيمة، لها من الفضل والكثرة مالها، لكنَّه يرفع عن نفسه عبء الاستفهام والتَّعجب باستدعاء الحديث النَّبوي الشَّريف: "يوشك الأمم أن تداعى عليكم كما تداعى الأكلة إلى قصعتها. فقال قائل: ومن قلة نحن يومئذ؟ قال: بل أنتم يومئذ كثير؛ ولكنكم غثاء كغثاء السيل، ولينزعن الله من صدور عدوكم المهابة منكم، وليقذفن الله في قلوبكم الوهن. فقال قائل: يا رسول الله! وما الوهن؟ قال: حب الدنيا وكراهية الموت"[2] فما أن يصل المتلقِّي إلى البيت المتضمن لهذا المعنى:

ويقيس القول على الواقع حتى يزول عنه الاستفهام والتَّعجب اللذان أدخلته فيهما الأبيات السَّابقة، وبذلك تلتقي تجربة الشَّاعر الشِّعريَّة مع تجربة المتلقِّي الشُّعورية، فالشَّاعر

---

(1) ديوانه: الخروج من ثقب الإبرة، الدار العربية للكتاب، د.ط / د.ت، ص 46

(2) محمد ناصر الدين الألباني: سلسلة الأحاديث الصحيحة، م2، ص 647.

"يعبر عن تجربةٍ بألفاظه، والقارئ من ناحية أخرى يرى الألفاظ صورة لتجربة، والأدب هو الوسيلة لتوصيل التجربة"[1] وبذلك تتواتر قيمة النَّص عند طرفي العملية الإبداعية، وتلك غاية الأدب.

وهذا الشَّاعر (حسن السوسي) يتَّخذ من ألفاظ حديث الرسول الكريم ﷺ ومعناه صورة شعريَّة تتجسَّد فيها تجربته الشُّعورية المتمخِّضة عن رؤيته للواقع الذي يعجُّ بالخطايا، في مقابل أفعال الصَّالحين، حيث يقول في قصيدة (مقام الخاشعين) [2]:

أصحاب طه كالنجوم إذا بدوا	في موضعٍ يجلون عنه الغيهبا
وهم الوسيلة عنده وبجاههم	يسع الذي قد جاءه متحببا
وهو الوسيلة – بعدهم – عند الذي	يَسَعُ الذنوب – جميعها – والمذنبا
بسيوفهم نشر المهيمن دينَه	فطوى البلاد مشرّقا ومغرّبا
وبأيهم كنتَ اهتديت لغايةٍ	ألفيت نفسك قد بلغت المأربا

في هذه الأبيات يبدو التَّأثر جليًّا – لفظًا ومعنًى بحديث الرَّسول الكريم ﷺ الذي نصُّه "أصحابي كالنجوم بأيهم اقتديتم اهتديتم"[3] وهو استلهام مقصود لمنح أقصى درجات التَّأثير اللُّغوي والفني في المتلقِّي، الذي أصبح لزامًا عليه – وهو صاحب المعتقد القوي الرَّاسخ في أحاديث النبي ﷺ، وليعلم المتلقِّي بمكانة ممدوحه الدِّينيَّة السَّامية، فالمعنيُّ واحد من طائفة الأنصار الذين كان لهم الدَّور الفاعل في نصرة الإسلام، وكانت لهم الحظوة العالية عند نبيه عليه الصَّلاة والسَّلام.

---

(1) لاسل أبركمي: قواعد النقد الأدبي (سلسلة آفاق ثقافية)الكتاب الشهري (38). ترجمة: د. محمد عوض محمد، منشورات وزارة الثَّقافة السورية – دمشق- 2006 م، ص 31

(2) ديوانه: صدى السِّنين، مجلس الثَّقافة العام – ليبيا – د.ط / 2006 م، ص 230

(3) أبو العلا (محمد عبد الرحمن بن عبد الرحيم): تحفة الأحوذي ج 10، دار الكتب العلمية – بيروت - د.ط / د.ت، ص 155.

وقد عدَّ الشَّاعر هذا الشيخ الجليل، صاحب المقام الرَّفيع (رويفع الأنصاري)(*) من النُّجوم الذين يُهتدى بهم إلى الصَّلاح والفلاح، أي من المعنيين بما ورد في الحديث الشَّريف السَّالف الذِّكر. ولم يفتِ الشَّاعر أن يُشيد بدوره في الجهاد من أجل نصرة الدِّين الحنيف ونشره في الشَّمال الأفريقي، ومنه (ليبيا). لقد قسَّم الشَّاعر ألفاظ الحديث بين مطلع المقطع "أصحاب طه كالنجوم" وخاتمته "وبأيهم كنتَ اهتديت لغايةٍ - ألفيت نفسك قد بلغت المأربا". وما بينهما جاء تدعيمًا للفكرة بما يؤكِّدها، وبشيء من التَّوضيح للمعنى.

ثالثًا: التَّعالق النَّصي (الشِّعري):

إنَّ التناصَّ دفقٌ منَ الإلحاحِ يقود الذَّات الشَّاعرة - إراديًّا أو لا إراديًّا - إلى مخزونها المكوَّن من نصوص سابقة، وقد أدَّى تراكمها في الذاكرة إلى التَّشبُّع بها، فتحوَّل هذا التَّشبع إلى تأثُّر، وهو ما جعلها في منطقة التهيُّؤ الاستخداميِّ في أي مساحة يجد الشاعر نفسه فيها، في مقابل إصرار المخيِّلة على اللجوء إليها، وهذا ينفي الرِّيبة، ويبعث على اليقين، ويدفع إلى القول بأنَّ النيَّة معقودة على إضفاء قيمة فنيَّة للنص الجديد، تستمد انتعاشها بإلحاق الموروث القديم به، وإسقاط الجزئيَّات المتطابقة مع مضمونه عليه، في فعل شعوري، بأن يتعمَّد الشاعر التناص، ويظهره في ألفاظه ومعانيه وهو يعلم بوجود النَّص السابق، أو يورده لاشعوريًّا في سياق توارد الخواطر، أو تشابه الحالات، و"مثل ذلك لا يُطْلَقُ على الآخر فيه اسم السرقة من الأول"[1].

(*) هو رويفع بن ثابت بن السكن بن عدي بن حارثة من بني مالك بن النجار. نزل مصر وولاه معاوية على طرابلس سنة ست وأربعين فغزا أفريقية وروى عن النبي صلى اللّه عليه وآله وسلم...توفي ببرقة وهو أمير عليها وقال ابن يونس مات سنة ست وخمسين وهو أمير عليها من قبل مسلمة بن مخلد. ينظر: ابن حجر: الإصابة في تمييز الصَّحابة، ج1، مكتبة مصر، د.ط / د.ت، ص 691. كما من رواة الحديث الشَّريف... عن رويفع بن ثابت، عن النبي – صلَّى اللّه عليه وسلَّم – قال: من صلى على النبي صلى الله عليه وسلم وقال: اللَّهم أقْعِده المقعد المُقرب يوم القيامة. وجبت له شفاعتي". ينظر: أبو الحسين عبد الباقي ابن قانع: معجم الصحابة، ج1. ضبط نصَّه وعلَّق عليه:أبو عبد الرحمن صلاح بن سالم المصراتي، مكتبة الغرباء الأثريَّة، د.ط / د. ت، ص 217.

(1) ابن الأثير: المثل السَّائر في أدب الكاتب والشَّاعر، ج3، ص 220

وهناك ما أطلق عليه أهل الصناعة وقوع الحافر على الحافر، "سئل أبو عمرو بن العلاء: أرأيت الشاعرين يتفقان في المعنى ويتواردان في اللفظ لم يلقَ واحد منهما صاحبه، ولم يسمع شعره؟ قال: تلك عقول رجال توافت على ألسنتها، وسئل أبو الطيب [المتنبي] عن مثل ذلك فقال: الشعر جادة، وربما وقع الحافر على موضع الحافر"[1]. فمن الممكن أن يجد الشّاعر نفسه في تعالقٍ نصيٍّ مع نصٍّ سابق له، واكْتَشَفَ، أو أُكْتُشِفَ أنّه يدور في فلك هذا النَّصِّ بشكل من الأشكال دون أن يدري، وهو ما رمى إليه (أبو هلال العسكري) حينما قال: "ليس لأحد من أصناف القائلين غِنىً عن تناول المعاني ممَّن تقدَّمهم والصبِّ على قوالب من سبقهم"[2]. ويعي "المُرسل إليه" وهو يمارس دوره النَّقدي أنَّ "التَّعالق النَّصي" نوع من تأويل النَّص، أو هو الفضاء الذي يتحرك فيه القارئ فيصبح على يقين من أنَّه "لا وجود لنص قبل أن يكون ثمة قارئ"[3].

الشَّاعرُ (رجب الماجري)[*] ذو الحضور المتميز والفاعل في المشهد الشِّعري الليبي لعقود كثيرة ومتواصلة، فهو واحدٌ من الشُّعراء الليبيين الذين أشيد بإبداعاتهم واتجاهاتهم الفنيَّة؛ إنَّه " العندليب انطلق سحرًا عن الرَّاقدة مثخنا بجراحه وحلق في عليا السموات ينشد جمال الحق، وجمال الفن ليقدم من عصارة قلبه ألوانا من الروائع تفيض بالوطنية والحب العفيف"[4]. إنَّ حضوره المتميز في الشِّعر اللِّيبي الحديث كان نتاج تجربة شعريَّة زاخرة، وثقافة

---

(1) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتّوزيع والطِّباعة – بيروت – ط5 / 1981م، ص 289

(2) أبو هلال العسكري: كتاب الصِّناعتين. الكتابة والشِّعر. تحقيق محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربيَّة، ط1 / 1952م، ص 196

(3) كلاريسا لى آي لنج: المؤلف والنص والقارئ " دراسة في نظريات استجابة القارئ " ترجمة: د. السيد إبراهيم، نشرت في مجلة " محاور" مجلة النقد الأدبي والدراسات الثقافية " تصدرها الجمعية المصرية للنقد الأدبي " العدد 2 / 2005م، ص32

(*) لم ينشر الشّاعر قصائده في ديوان إلا متأخرًا؛ لأسباب منها ما يعود إليه بسبب انشغاله بالوظيفة، ومنها ما يعود لقصور في الاهتمام بالنَّشر وتغافل الإعلام، وعدم مبالاة القائمين عليه – في تلك الفترة – بالحركة الأدبيَّة رعاية ونشرًا، وقد ترتب على ذلك شبه تعتيم على الأدب والأدباء في ليبيا وهذا ما أفقدهم – صراحة إلى اليوم – المكانة ذاتها التي وصل إليها الآخرون من شعراء الأقطار العربيَّة الأخرى ممن يقفون مع الشّاعر اللِّيبي على درجة إبداع واحدة. يُنظر مقدِّمة ديوان: في البدء كانت كلمة، للشّاعر رجب الماجري، بقلم الشّاعر: محمد المزوغي، ص6

(4) محمد الصادق عفيفي: الشعر والشعراء في ليبيا، ص 169.

حصيفة، ولم يكن يبخل على إبداعه بما يملك من مخزون أدبي ثقافي جعله محافظًا على صلة الرحم مع التراث بكافة صنوفه، ومنها الشعر، وسنقف على قَدْرِ هذه الصِّلة إذا ما قرأنا قصيدته (رحلة مع التَّاريخ)[1] التي اعتمد فيها على عنصر السَّرد لبيان موقفه ممن شكلوا مراحل التَّاريخ، وما لمسه من التَّداعي التاريخي لبعض الأحداث والمقولات، ليُكوِّن حكمه الذاتي في شأن المطابقة والاختلاف، فهو يوضِّح – في استهجان - أثر العِرْق في الفروع، وذلك من خلال رسم صورة لمن يعنيهم فيغادر الزَّمان والمكان، ويواصل حِلَّه وترحاله ليصل إلى العصر الأموي، حيث يحُطُّ رحاله في العراق، مُشيرًا إلى ذلك بقوله:

لما غزت ديارهم كتائب الإيمان
تجتث في أعماقهم غطرسة الجهل وزيف الكبرياء
واقتطفت فيهم رؤوسًا أينعت
فكان منهم الدُّعاة والهداة
وكان أيضًا منهم الغزاة

في هذا المقطع أعاد الشَّاعر (رجب الماجري) إلى الأذهان موقف أهل العراق من الدولة الأمويَّة، وذكَّر بحقبة زمنيَّة مهمَّة من التاريخ العربي امتدَّت سنواتٍ طويلةً، وبدلاً من أن يسهب في تصوير الأحداث، اختار سبيلاً أسهل وأجدى، وأعمق أثرًا؛ وهو الإفادة من الموروث المتاحِ أمامَهُ، والمعبِّر بصلة مباشرة عن الموضوع، حيث ضمَّن نصَّه، القول المشهور ذاته للحجَّاج بن يوسف الثَّقفي الذي أوكل له الخليفة عبد الملك بن مروان[*] إخماد فتنة أهل العراق. لقد فعل ذلك دون أن نشعر بفاصلٍ بين النَّصين، فأصبح النَّص الغائب جزءًا من النَّص الحاضر لا متطفِّلاً عليه. اتفق في هذا مع ما ذهب إليه (مصطفى ناصف) حين قال إنه لا يمكن أن يكون لشاعر أو فنان معنى مستقل تمامًا عن كلِّ شيء آخر. ولذلك قد تتخذ

---

(1) ديوانه: في البدء كانت كلمة، مجلس تنمية الإبداع الثَّقافي – الجماهيريَّة - ط1/ 2005م، ص 232

(*) هو عبد الملك بن مروان بن الحكم بين أبي العاص بن أمية بن عبد شمس بن عد مناف، وأمه عائشة بنت معاوية بن المغيرة بن أبي العاص بن أمية ويجتمع نسبه من جهة أبيه وأمه في أبي العاص، وكان يضرب به المثل في الخصال الحميدة والصفات الكريمة. ولد بالمدينة سنة 26 ه في خلافة عثمان بن عفان، وقد نشأ نشأة عالية؛ فعرف بالشجاعة والنجدة، وكان فصيحًا بليغًا...ينظر: د. حسن إبراهيم حسن: تاريخ الإسلام، ص 238/ 239.

صلة الشاعر بأسلافه دليلاً على نبوغه. هناك ما يصح تسميته باسم الإحساس التَّاريخي بالمعنى والفكرة[1].

وبالرجوع إلى الشاعر (علي الفزاني) لما عنده من تعالق نَصِّي فنقف مع قصيدة (الشيء المصلوب)[2] التي يقول فيها:

حين لم تأتِ الرسائل

قلت ما عادت صديقه

خدعتني ورمتني في الجحيم

ليتها كانت حكاية

من ليالي ألف ليلة

"يا فؤادي رحم الله الهوى - كان صرحًا من خيال، فهوى"

لم تكن حبيبته التي ينتظرها إلا رمزًا لحريَّة مفقودة ينشدها، قد تعلَّق بها يومًا لكنَّ اليأس من حضورها جعله يتمنَّى لو لم تكن حقيقةً، بل ليتها كانت أسطورة من أساطير ألف ليلة وليلة، ولكي يثبت واقعة اليأس أدرج في نصه بيتًا شعريًّا للشاعر المصري إبراهيم ناجي الذي كفاه تفسير واقعه النَّفسي، فكلُّ الأشياء خيال، وأساطير، تنهار عند أوَّل اصطدام بالواقع، لتصبح أطلالاً بالية. والواقع - كما يذكر في ختام القصيدة - أن الحريَّة في عصره، التي كان ينتظرها، تقبع في سجن الظلم تنتظر تنفيذ حكم صلبها.

أمَّا الشَّاعر (جيلاني طريبشان) فهو صاحب نزعة شديدة في التَّعالق النَّصي؛ حتى غدا الأمر لديه سمة أسلوبيَّة، إنَّه يجنح في كثير من الأحيان صوب الإغراق في قسوة اللفظ والمعنى، وتذكية ذلك بما يماثله من نتاج الآخرين ممن تماثل حالاتهم حالته، ومرد ذلك طبيعة البيئة التي ينحدر منها، والتي تعايش معها طيلة فترة حياته، بين حنايا وجدانه، حيثما رحل، وأينما حلَّ. نلمح في أغلب قصائده دلالات القسوة والتَّشاؤم، بما يقودنا - مباشرة - إلى الاغتراب الذاتي، حيث سيطرة الوجع على كيانه، واستفحاله لدرجة التَّمكن من تجربته

---

(1) د. مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النَّقد العربي، دار الأندلس للطباعة والنَّشر والتَّوزيع. د.ط / د.ت، ص 105

(2) ديوانه: الطوفان آت، ص 70

الشِّعريَّة، وهو ما أفضى إلى شكل متكرر، ومضمون مترادف، فالقصيدة تمثّل له "مرآة نفسه... فالحساسية الشديدة التي يتميز بها (جيلاني) شخصيًّا وظروف حياته التي بدأت في ربوع (الرجبان)[*] مرورًا بمنافي أوربا والعراق والمغرب لتعود لتنتهي في فيافي (الرجبان)، جعلت من قصيدته تعبيرًا شديد الدِّقَّة عن هذا الواقع"[1]. وليس أدلَّ على بؤس تجربته من تكرار كلمة (خراب)، وبشكل متتالٍ ثلاثًا وعشرين مرَّةً في قصيدة واحدة، كما أنَّ في كتابتها بشكل مائل قصديَّة، ولها مدلولها العكسيُّ. ونجده في القصيدة ذاتها التي تحمل عنوان (قدَّاس إلى كاتب ياسين)[2]، قد عمد إلى الاستفادة منِ النَّص الآخر. والحقيقة، لقد أفلح في تذويب ما استقاه منه حتى غدا جزءًا من نصِّهِ، ولولا وضع الجزء المضمَّن بين علامتي التنصيص، أو المعرفة المسبقة بصاحبه لأيقنَّا أنه لذات الشاعر. يقول:

هو الوقت لا نعرف الآن أين الدليل / وأين الرفيق

وأين العدو / وأين الصديق

وأين الأحبة

"أمَّا الأحبة فالبيداء دونهم"

التساؤل المكرَّر هنا شكَّل مرامي الشاعر في تحديد المضمون، وأبرز عمق النفور من أوضاع ترفضها كينونته الشاعرة، "وهذا الأسلوب هو الذي يجسِّد التجربة الشِّعريَّة بالكلمات التي تستخدم استخداما كيفيا خاصا، وهو الذي يمنح القصيدة طاقاتها الثَّرة"[3] وهو الذي سهَّل له سبيل امتصاص القيمة الكامنة في صدر بيت (المتنبي):

أمَّا الأحبَّة فالبيداءُ دُونَهُمُ فليتَ دونَكَ بيدًا دونها بيدُ![4]

---

[*] بلدة الشَّاعر، وتقع إلى الجنوب الغربي لمدينة طرابلس بمسافة 180 كم.

[1] إدريس بن الطيب: تفكير. إصدارات مجلة عراجين – القاهرة – ط1 / 2005م، ص149

[2] ديوانه: ابتهال إلى السيدة "ن"، ص 47

[3] د. وهب روميه: الشعر والناقد "من التشكيل إلى الرؤيا"، سلسلة عالم المعرفة: كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت – العدد 331 "سبتمبر" 2006م، ص268

[4] المتنبي: ديوان المتنبي، دار الجيل – بيروت – د.ط / د.ت، ص 506

ومن ثمَّ ضمَّن ما امتصَّه في نصَّه الشِّعريِّ، في توافق تام مع السياق العام للنَّص الجديد، مما جعله ينساب عفويًا ليكون وسيلة كشف الاستفهام المُلِح على الحضور، والإفصاح عن الإجابة المنطقيَّة على هذا الاضطراب، وليستكمل معطى اللُّغة الشِّعريَّة المعوَّل على أدائها في استثارة المتلقِّي، واستفزاز حفيظته، حيث إنَّ لغة الشعر هي مكونات القصيدة من الألفاظ والتَّراكيب والخيال والموسيقا والموقف الإنساني"[1]. إنَّ البيت الشعري المتناص مع صدره يعجُّ بالدلالات القويَّة النَّاطقة بالحالة النفسيَّة للشاعر؛ فما تكرار كلمة (البيداء) التي من صفاتها الوحشة، والقسوة، والجفاف، والهلاك، إلا إشارات لسوء الحالة النفسيَّة. والشاعر (جيلاني طريبشان) بتناصه مع هذا الشَّطر أراد إرسال خطاب ينبئ بحالته النفسيَّة السيئة بسبب جفاء الأحبَّة الذين كانوا بالأمس تربطه بهم مودة وقربى تمامًا كتلك التي كانت بين (المتنبِّي وسيف الدَّولة).أشار إلى (المتنبي) بكلمة (الأحبة) في تعظيم لمكانته في نفسه، وتضخيم لسخطه على مَنْ وأدوا هذه العلاقة.

رابعًا: التَّعالق النَّصي النثري:

لأنَّ للكلمة قيمتها، ولأنَّ حسن صوغ تراكيب من هذه الكلمات يحدث لها في نفس القارئ والسامع لها انفعالات شعورية ذات وقع نفسي خاص؛ فإن ذيوعها في الخطاب شأن لازم أنشأ لها خصوصية أسلوبية أنتجت لها كيانًا ذا تميز حضوري في الأذهان يسهل استدعاؤه لتوظيفه في سياق التعبير سواء أكان التعبير حوارًا عاديًا أم إبداعًا فنيًا، وهو ما نراه جليًا في اللإبداع الشعري وما فيه من توظيف لأنماط متنوعة من النثر تورد على سبيل التناص. منها:

---

(1) د. وهب روميه: الشعر والناقد، ص 268

أ- الأقوال المأثورة:

يستقي القول المأثور قيمته - في الغالب - من النَّاطق به (مصدره الأصل)، فكلما كان المصدر ذا مكانة مرموقة في المجتمع، كانت قيمة القول أكبر، وانتشاره أسرع، كالخلفاء، والقادة السياسيين، وقادة الجيوش، وأهل المكانة الاجتماعية. ومثال ذلك القول المأثور المشهور للإمام (علي بن أبي طالب) - كرَّم اللَّه وجهه -:"وقِيْمَةُ المَرْءِ مَا قَدْ كَان يُحْسِنُهُ"، المستلُّ من البيت الشِّعري:

وقِيْمَةُ المَرْءِ مَا قَدْ كَان يُحْسِنُهُ والجَاهِلُونَ لأهْلِ العِلْمِ أعْدَاءُ[1]

وإنَّ أهم ما يميِّز هذا القول أنَّه يطابق الحسَّ الفطري دون المكتسب، وهو ما يجعل المرء يقبل عليه، ويتعلَّق به، ويستشهد به في أحاديثه كلما صادف موقفًا متطابقًا معه.

والشُّعراء بما يزيدون به في الرُّؤية، وما يتمتعون به من حسٍّ مرهفٍ يفوق في الاستشفاف والتعليل مَنْ سواهم؛ يرون في القول المأثور مادة صالحة للقولبة الفنية، فيستلون بالتَّناص معه ما ينطوي عليه من دلالات تخدم تجاربهم. يقول الشاعر (علي الفزاني) في قصيدة (المعاناة في خندق الليل)[2]:

إنَّ نار الصخر لا تحرقني وقرار البحر عندي منزل
وسيوف الهند لا تجرحني هل يضير الميت يومًا معول!؟
أخبريهم قد مضى من زمن وصحابي، من دُنانا رحلوا
أودعونا حلمهم، يا ليتهم يوم باءوا للمآسي حملوا!

(1) من أشعاره التي جمعت في ديوان أطلق عليه: ديوان الإمام علي، جمع وتعليق: د. احمد احمد شتيوي، دار الغد الجديد – المنصورة – مصر، ط1/ 2003م، ص 25، وهو صدر البيت: وقِيْمَةُ المَرْءِ مَا قَدْ كَان يُحْسِنُهُ والجَاهِلُونَ لأهْلِ العِلْمِ أعْدَاءُ

(2) ديوانه: الطوفان آت، المنشأة الشَّعبية العامة للنشر والتوزيع والإعلان – طرابلس- ط1 / 1980م، ص30.

في هذه الأبيات إخبار عن مدى المعاناة التي يلاقيها الشّاعر، ويقابل ذلك بالإخبار عن صمود نفسه في مواجهة الواقع الذي يدرك عقمه من الفضائل، وكثرة انتشار الرَّذائل، فتكون المعاناة أشدَّ وطأةً، مُشيرًا إلى ذلك باستخدام الألفاظ الدَّالة على القسوة والألم:(نار الصَّخر- تحرقني - سيوف الهند – تجرحني) لكنَّه ينفي تأثيرها فيه لتمتعه بجَلَدٍ وثباتٍ يمنعانه من المهادنة، والإذعان، أو الخشية من العواقب، ولكي يقطع الطريق على نفسه للتفكير في التَّراجع، وحساب أي أثرٍ يترتب على صمودها، أورد قولاً مشهورًا للسيِّدة (أسماء بنت أبي بكر)، وهي تحفِّز همَّة ابنها (عبد الله بن الزبير)[*] وتحرِّضه على الصُّمود في وجه (الحجَّاج)، وألا يجعل حساب ما سيكون ينال من عزيمته. فقالت: "... وإن قلتَ كنت على حق فلما وهن أصحابي ضعفت فهذا ليس فعل الأحرار ولا أهل الدين كم خلدوك في الدنيا القتل أحسن. فقال: يا أماه أخاف إن قتلني أهل الشام أن يمثلوا بي ويصلبوني، قالت: يا بني إن الشاة لا تتألم بالسلخ فامض على بصيرتك واستعن بالله"[1]. فغدا هذا القول مأثورًا، يلجأ إليه الأدباء والشعراء لدلالته.

لقد وظَّفه الشّاعر (علي الفزَّاني) بعد أن استدعاه من مخزونه الثقافي، وذلك في قوله: (هل يضير الميت يومًا معول)، وهو ما جعلنا ندرك أنّه قد عاير موقفه بموقف (عبد الله بن الزبير) في الثَّبات على المبدأ، ومواجهة الباطل بغض النَّظر عن الحسابات، فإذا كان (الحجَّاج) بما ذكر عنه من جبروت هو خصم (ابن الزبير)، فإن خصم شاعرنا هو الواقع ببطشه وقسوته. فهو عندما أحس تخاذلاً في نفسه أراد أن يُثبِّتَهَا، فلم يجد أبعد في المعنى من التعالق بما سبق من القول الدَّال، المحفور في ذاكرة المتلقِّي، الذي أصبح هدف العملية الإبداعية. كما كشف به عن معنى آخر يتمثَّل في وجود من يدفعون إلى الأمام في الزمن الماضي، في مقابل من يشدُّون إلى الخلف في عصره.

(*) هو عبد الله بن الزُّبير بن العوَّام، يكنَّى أبا بكر. أمه أسماء بنت أبي بكر الصِّديق رضي الله عنه وهو أول مولود ولد للمهاجرين بالمدينة بعد الهجرة. وأذن أبوبكر الصِّديق في أذنه، وحنَّكه رسول الله صلى الله وسلم بتمرة. ينظر: ابن الجوزي: صِفة الصَّفوة، ص 277.

(1) ابن الأثير الجزري: الكامل في التّاريخ، م4، دار الفكر – بيروت – د. ط/ 1398ه - 1978 م، ص24

الشَّاعر(جيلاني طريبشان) فيُجسِّد تلاقحًا نصيًّا مماثلاً لما سبق، مع اختلاف في خاصيَّة التناول للقول المأثور لخصوصيَّة صاحبة، وهو (الحلاَّج)، حيث إنَّ المتصوِّفة هم أكثر المعنيين بترديد هذا القول. يقول في قصيدته (التحديق اليومي عبر مرايا الفصول)[1]:

تقول رياح القارات العذراء:

"ركعتان في العشق لا يجوز وضوؤهما إلا بالدم"[*]

"إذا لم أحترق أنا وتحترق أنت فمن ذا يضيء العالم"

لقد أجرى هذا القول على لسان القارات ليعمِّم إحساسه على العالم بأسره، وكأن العالم كلَّه هو الشَّاعر، أو أنَّ الشَّاعر هو العالم، ليجيز لنفسه تعميم الفكر الصُّوفي، من خلال التَّعالق النَّصي مع قولٍ واحدٍ من أشهر المتصوفين في التَّاريخ. لقد أغناه توظيفه له عن طرح حشد كبير من الألفاظ والتراكيب التي كان سيحتاج إليها لإيضاح المعنى، وضمان التأثير بما يؤكِّد "أنَّ الأدب هو موضوع تجربة أكثر منه معرفة"[2]. ومَنْ يطلع على النَّص كاملاً لا يمكنه الفصل بين هذا القول، وما يجاوره من تراكيب يضمُّها النَّص الشِّعري المتعالق معه الذي يقول: (إذا لم أحترق أنا وتحترق أنت فمن ذا يضيء العالم) وهو من نصٍّ شعريٍّ للشاعر التُّركي (ناظم حكمت)، وكلاهما يتضمن دعوة للتضحية، والفداء. ولهذا لم نكن بحاجة إلى كثير جهد لنعرف النُّصوص الشِّعريَّة التي تعالق معها الشَّاعر (جيلاني طيبشان) في قصائده.

كذلك يوظِّف الشَّاعر(عبد اللطيف المسلاتي) قولاً تراثيًّا مشبعًا بالدَّلالات، والقيم الفنيَّة التي مرجعها للقائل ذاته وهو القائد العربي (خالد بن الوليد)، فتأسَّست قيمة القول على قيمة القائل، ودلالة المعنى، على شيوع القول وتأثيره في المتلقِّي. يقول في قصيدته (إرهاصات زمن السُّقوط)[3]:

أنا أعرف، هذا رأسي ثمنٌ

---

(1) ديوانه: ابتهال إلى السيدة "ن"، ص 59

(*) من أقوال الحلاج.

(2) مجموعة كتَّاب: مدخل إلى مناهج النَّقد الأدبي، ترجمة: د. رضوان ظاظا، مراجعة: د. المنصف الشنوفي، سلسلة عالم المعرفة – الكويت – العدد 221، السنة 1997م، ص118

(3) ديوانه: سفر الجنون (1)، ص 69

لتبقى الرّاية، والوطن المنسي!!

أمتكم واحدة، لكن الجرح بليغٌ

والوطنَ المهزوم، ممتدٌّ وقصي؟!

....

فلا نامت...

والجسد المُنهك، ينخره السُّوس

وتركبه الديدان مطيء!!

لقد أخرج الشّاعر القول المتناص معه (فلا نامت أعين الجبناء) - الذي نطق به قائله (خالد بن الوليد) عندما حضرته المنيَّة - من سياقه العام الذي قيل فيه وهو"لقد لقيت كذا وكذا زحفًا، وما في جسدي شبر إلا وفيه ضربة بسيف أو رمية بسهم، أو طعنة برمح، وها أنا أموت على فراشي حتف أنفي، كما يموت العير، فلا نامت أعين الجبناء"[1]، ليدخله في سياق جديد يتوافق مع حاضره، الذي يراه مخالفًا تمامًا لماضيه، فالقائد العربي كان ينعى نفسه، ويطلب أن يموت في ساحات الوغى شهيدًا، لا طريح فراشه، لأنّه كان نزَّالاً لكلِّ وقيعة، فآثار طعنات الرماح، وضربات السيوف في جسده تشهد بذلك. في حين أنَّ الأمَّة العربيَّة في الزمن الحاضر تلتقي مع وضعيَّة الشاعر في التَّاريخ المشرِّف، والبطولات الخالدة، وتلتقي معه في ابتعادها عمَّا ينبغي أن تكون عليه، لكنَّها تختلف معه في الإرادة؛ لأنَّ الجبن تمكَّن من أبنائها فوقع عليهم النفي الذي تقدَّم في القول (فلا نامت أعين الجبناء).

ويتقاطع نصٌّ آخرُ للشّاعر (المسلاتي) مع قول الكاتب (الصادق النيهوم)[*]: "احفر في الأرض تصنع بئرًا، واحفر في السماء تصنع مئذنة"؛ حيث يقول في قصيدته: (سقوط الظل في الزمن الميت)[2].

تصرعُك الرَّغبة، وتجهل كُلَّ بداياتك

---

(1) هاني الحاج: رجال ونساء حول الرَّسول "جمعٌ وترتيب"، المكتبة التَّوفيقيَّة – القاهرة – د.ط / 2000م، ص 345.

(*) والإنجليزية والفرنسية والعبرية والآرامية المنقرضة. توفي في جنيف يوم 15 نوفمبر 1994 ودُفن بمسقط رأسه مدينة (بنغازي) يوم 20 نوفمبر 1994.

(2) ديوانه: سفر الجنون 1، ص 37.

نحو الشمس (تصنع بئرًا أو مئذنة) كيف أراك؟

يلاحظ – هنا- أنَّ كاف الخطاب المتصلة بالفعل (تصرع)، والمصدر (بداية) تعود إلى (الإنسان) الذي أراد الشَّاعر مخاطبته، ودعوته كي يعود إلى المعنى السَّامي لوجوده من خلال المفهوم الدَّقيق والصحيح لعلاقته بالكون المشمول في الأرض والسماء وما بينهما، مؤسِّسًا بهذا الخطاب تقاربًا بين النَّص والقارئ، وعلاقة تبادليَّة بينهما، وتكون هذه العلاقة الحواريَّة بين القراءة والنصِّ ممارسة تسعى لتشخيص طرائق إنتاج القيم، وبيان الآليات والمواقع النصية المولدة للحظة الرمزية في التلقي"[1]، ولكي يصل إلى التأثير المرجوِّ من شرح فلسفة هذه العلاقة وظَّف الشَّاعر (المسلاتي) هذا القول للأديب (صادق النَّيهوم)، مستفيدًا من الكثافة الرَّمزيَّة التي يتضمَّنها، وما تمنحه من اختصار غير مخلٍّ بالدَّلالة؛ فالبئر رمزٌ لعلاقة الإنسان بالأرض (المعيشة)، والمئذنة رمزٌ لعلاقته بالسماء (التفكير).

كذلك الشَّاعر (علي الخرم) يجد في القول المأثور بغيته التي ينشدها لدعم الموقف الذي تبنَّاه في السخرية من حاضر أمَّته، وهوان رجالها، وصمتهم على الضَّيم، وذلك حين يدمجه في ثنايا نصِّه مستغلاً طغيان حضوره في ذاكرة المتلقِّي. يقول في قصيدة (في زمن الموت بلا مقابل)[2]:

تنهمر القنابل

تحترق الأجساد والسنابل

يختلط البكاء بالدُّعاء

في صوت ما تنشده النساء

(إن تقبلوا نعانق

أو تدبروا نفارق)

---

(1) د. أحمد فروخ: حياة النَّص "دراسات في السرد"، دار الثقافة "مؤسسة للنشر والتوزيع" مطبعة النجاح الجديدة – الدار البيضاء – ط1 / 2005م، ص 18

(2) ديوانه: الجوع في مواسم الحصاد، ص 51.

لقد ورد هذا القول (المُتَعَالق معه) في الصرخة المدوية التي أطلقتها (هند بنت عتبة)(*) لاستثارة حميَّة قومها للثأر من المسلمين بعد غزوة أحد التي قتل فيها أبوها وأخوها وعمها، لكن الشاعر يقلب الغاية من القول إلى تهكم واستهجان، من المعنيين بواو الجماعة المسند إلى الفعل (تقبل)؛ فالجماعة في هذا العصر تخشى الإقبال والتقدُّم، وتفضِّل عليها الإدبار والتقهقر، ولم يعد يستثيرهم انتهاك حرمة الوجود المتمثِّلة في المقابلة الفنيَّة بين حرق الإنسان الذي يؤدِّي وظيفة إعمار الأرض، وحرق السنابل التي تمثل الحياة لهذا المُعمِّر. لقد أراد الشَّاعر بإسقاط هذا النَّصِّ ممارسة الضغط النفسي على المُخاطبين، بالتَّذكير بالنَّخوة المفقودة، والرُّجولة الموؤودة. فلا هجر النِّساء يحركهم، ولا استنجادهن بهم من جبنهم يوقظهم. لقد دمج الشاعر بين الزمنين، وترك للمتلقي إدراك الفرق بينهما.

ب- الأمثال:

المثل جنس أدبي من أجناس النَّثر الفني عرفه الأدب العربي منذ العصر الجاهلي، وحافظ على مكانته في التراث الأدبي العربي، وضمن فاعليته في الحاضر الأدبي - أيضًا، فهو جزءٌ من ثقافة العربي، بل أصبح لصيقًا بلغة الحياة اليومية، وذا شأن في أسلوبه. وأهم ما يميز المثل ويقربه من المرء؛ أنه يصدقُ في التعبير عن الإنسان بوصفه إنسانًا[1]، كما أنَّ المتلقِّين يتفاعلون معه بنهم حسي لأنهم يحسون صداه في نفوسهم فكأنَّ كلَّ واحدٍ منهم قاله[2] ولذلك عوَّل الشعراء من قديم الزمن، وإلى عصرنا هذا على صدى المثل الذي يتردَّد

(*) هند بنت عتبة بن ربيعة بن عبد شمس بن عبد مناف (14 ه - 635م): صحابية قرشية عالية الشهرة. وهي أم الخليفة الأموي معاوية بن أبي سفيان بن حرب. تزوجت أباه بعد مفارقتها لزوجها (الفاكه بن المغيرة المخزومي). وكانت فصيحة جريئة، صاحبة رأي وحزم ونفس وأنفه، تقول الشعر الجيد... ثم كانت ممن أهدر النبي - صلَّى الله عليه وسلَّم - دماءهم يوم فتح مكة، وأمر بقتلهم ولو وجدوا تحت أستار الكعبة؛ فجاءته مع بعض النسوة في الأبطح فأعلنت إسلامها، ورحب بها. ينظر: خير الدين الزركلي: الأعلام. قاموس تراجم، ج9، ص 105.

(1) أبو منصور الثعالبي: التمثيل والمحاضرة، تحقيق: عبد الفتاح محمد الحلو، دار إحياء الكتب العربية، د.ط / 1381ه - 1961 م، ص 23

(2) نفسه، ص 23

في ذاكرة المتلقّي، فأصبح إحدى آليّات التّناص، الذي لحق بكل صنوف الأدب، ولم يقتصر على صنف بعينه.

ويمكن تلخيص القول فيه بأنَّ المثل ما ترضاه العامة والخاصة، في لفظه ومعناه حتى ابتذلوه فيما بينهم، وفاهوا به في السَّرَّاء والضرَّاء فاستَدَرُّوا به الممتنع من الدُّر، وتوصلوا به إلى المطالب القصيَّة، وتفرجوا به من الكرب المكربة، وهو أبلغ من الحكمة لأنَّ النَّاس لا يجتمعون على ناقصٍ أو مقصرٍ في الجودة أو غير مبالغ في بلوغ المدى في النفاسة"[1]. وبما أنَّ الأمثال تحوي كلَّ هذه النفائس، فإنَّ الشَّاعر حرص على استخدام بريقها للتأثير في عقول المتلقِّين، وجذب بصائرهم، فعمد إليها، يتعالق معها لخلق عمل إبداعي متناغم مع سوابقه، وبأقل جهد لفظي، لأنَّ الأمثال "كلمات مختصرة تورَد للدلالة على أمور كلية مبسوطة"[2].

1- المثل الفصيح:

الشَّاعر (على الفزاني) يعتمد في كثير من قصائده على الموروث النَّثري الفني بكامل صنوفه، ومن بينها الأمثال. فعندما نطالع قصيدته (بكائيَّة العنقاء) [3]، نقرأ:

سيؤديك إلى روما الطريق
فاحمل الثارات والأجيال سخطًا وعقوق
ومنار الدم في كفٍّ وفي الأخرى شروق
سيؤديك إلى روما الطريق!!

لقد اعتمد الشَّاعر بشكل مباشر على المثل الشَّائع (كل الطرق تؤدِّي إلى روما)، الذي صاغه الرُّومان قديمًا للدِّلالة على أنَّهم محور الحضارة، وامتصَّ ما فيه من دلالة، وصاغ منه قيمة فنية عالية استعملها في التَّأثير على المخاطبين وتحريضهم على الانتفاض والثورة، وعدم الركون لليأس من الخلاص، فإذا سُدَّ بابٌ، أمكن الولوج من باب غيره، وإنَّ طرائق

(1) إسحاق بن إبراهيم الفارابي: ديوان الأدب: تحقيق: د. أحمد مختار عمر – القاهرة – م 1 / 1394هـ - 1974 م، ص74

(2) القلقشندي: صبح الأعشى، ج1، ص 347

(3) الأعمال الكاملة. المجموعة الأولى، ص289

الكفاح والنضال كثيرة، فكلُّ ما يشعل قلوب الأجيال ويلهب حميتهم إنَّما هو سبيل إلى النَّصر، وإلى إعادة ما ضاع من المجد، شريطة أن نغذّيهم بالسُّخط على الواقع الذي هو أشبه بواقعٍ أسطوريٍّ. إنَّه يدعو إلى التَّمرُّدِ على هذا الواقع، وعدم طاعته؛ لأنَّ عقوق العصاة واجبة، والواقع عاصٍ لإرادة الإنسان العربيِّ في الحريَّةِ، والعودة إلى أمجاده.

ويَعِدُ الشَّاعر مَنْ يأبه لقوله بالوصول إلى بغيته، وذلك باستخدامه لحرف (السِّين) المعروف بدلالته على المستقبل، في قوله: (سيؤديك). وأيضًا بتأكيده لما يقول من خلال تكرار جملة "سيؤديك إلى روما الطريق".

وينهج الشَّاعر (عبد الحميد بطاو) النَّهج ذاته في التَّعالق النَّصي؛ فيوظِّف مثلاً عربيًّا يتكرَّر كثيرًا على ألسنة الناس لما فيه من دلالة. يقول في قصيدته (موقف) [1]:

لا تخف يا بُنيّ

حينما ينحني الجذع من طوله

ليس من ذلَّة تحت ثقلِ الرِّياء

لا تخف يا بُنيّ

فالذي ينحني تحت ثقل معاناته

ليس مثل الذي ينحني ليقبِّل نعل الحذاء

لا تخف يا بُنيّ

"يفيض بما فيه كل إناء"

هذا النَّص كما يدل عنوانه يعبِّر عن موقف، وهو في الظاهر خطاب موجه – كما وضَّح الشاعر– لابنه الذي يبدو أنَّه علَّق على انحناءة ظهره، فاستغل هذا الموقف ليوجه رسالة نقديَّة لاذعة للمجتمع العربي بأسره، فلم يكن ابنه إلا وسيلة لغاية أبعد مما قد نراه في القراءة الأولى. ولكي يفرِّق بينه، وبين المعنيين الآخرين كان لا بدَّ له من إيراد معنًى بليغٍ موجزٍ، فقلَّب في مخزونه الثَّقافي فعثر على المثل العربي "كلُّ إناء ينضح بما فيه"[2]. وقد غيَّر في

(1) ديوانه: عندما صمت المغني، ص 23

(2) أبو الفضل الميداني: مجمع الأمثال، ج2، ص 162. وأصل المثل: كلُّ إناء ينضح بما فيه. ويروى: يرشح بما فيه.

بعض لفظه لغرض الوزن. إنَّ الغاية من هذا التناص الرَّغبة في قطع الطريق على الإسهاب الممل الذي كان سيحتاج إليه للكشف عن مراميه، وهو ما سينفّر المتلقّي بدل أن يجذبه، لكنَّ ذهنية الشاعر قادته إلى أيسر الطرق وأقربها للوصول إلى الهدف، فقد كان بمقدوره أن يأتي بألفاظٍ تقود إلى ذات المعنى لكنَّ عدوله عن ذلك، واستخدامه لنص المثل الجاهز كان دليل فطنة؛ لأنَّ رد فعل المتلقّي سيكون سريعًا مع النَّص المتعالق معه لحضور المثل المذكور في ذاكرته، وهو ما يؤدِّي إلى السرعة في التفاعل، واليسر في الفهم.

وَيَنْضَمُّ الشَّاعر (حسن السُّوسي) إلى زمرة المتواصلين مع المثل، لما يمثله من تأثير الماضي في الحاضر من جهة، وانتقال القيمة الفنية - بما يُعْمِلُهُ الشاعر من تقنيات- إلى النَّص الجديد من جهة أخرى. يتَّضح لنا ذلك من خلال قراءة المقطع التَّالي من قصيدته (ظالم)[1]:

لـــــك تهفـــــو... وإنمــــا	شــــــرك الــــــسحر قــــائم
ولظــــــى الحــــب محــــرق	لــــيس في الحــــب راحـــــم
أنـــــت نُعمــــانُ، وحولــــه	مـــــن لظــــى الحـــب جــــاحم
وافــــد... كــــلُّ مــــن دنــــا	أوفدتــــــه الـــــــبراجمْ

لقد بدأ الشَّاعر قصيدته بذكر محاسن الموصوفة التي تسبي النُّهى، وشبَّهها بالنَّحل الذي تجذبه البراعم النديَّة، والذي لا يعرف الاستقرار، إذ إنَّه يطير من زهرة إلى أخرى، لكنَّ هذه الفتنة قد تجرُّ إلى الآلام، فما هي إلا طعمٌ مغرٍ، نصب فيه شركٌ للعواطف التي تنساق وراء الحب، وما الحبُّ إلاَّ نارٌ وجوًى. وهذا ما وقع الشاعر فيه، وهو ما دلَّ عليه قوله في البيتين الأخيرين:

أنـــــت (نعمــــان)، وحولــــه	مـــــن لظــــى الحـــب جــــاحم
وافــــد... كــــلُّ مــــن دنــــا	أوفدتــــــه الـــــــبراجمْ

[1] ديوانه: نوافذ، ص 104

فقد شبَّه من أغوته بالملك (النعمان)(*)، الذي له يومان: يوم للنعيم ويوم للبؤس والشقاء، والشقاء يتمثل في نار الحب الشديد حرُّ جمرها، ويقرُّ في البيت الأخير بأنَّ طمعه هو الذي جرَّه إلى هذا الشقاء، لكنه لم يقل ذلك بالتقريريَّة المباشرة. لقد وظَّف القيمة الدَّلاليَّة في المثل العربي "إنَّ الشَّقي وافد البراجم"(*) ليرسم بها صورةً شعريَّةً غايةً في الدِّقة التعبيريَّة، بعبارات محدودة مكثَّفة، لكنَّها تحمل أثرًا غيرَ محدَّد. ولم يكن ليصل إلى هذا التأثير لو لم يتقاطع مع هذا النَّص بما يحمله من دلالة.

ويستطرد الشَّاعر (حسن السُّوسي) في تعالقه النَّصي، ويستدعي مثلاً آخرَ في نصٍّ آخرَ بعنوانِ (جانحا نسر)[1] حيث يقول:

استشرف "الأموي" الرَّحب مغتبطًا	وطاول النَّجم حتى دونه السُّدُم
واهتزَّ من زهوه: صحنا ومئذنة	وراح للمقدسي "الطُّهر، يبتسم
كأنه قائل: قد حان موعدنا	إلى لقاء به الإسلام يلتئم
فرِّق، تسد" تلك قد كانت سياستهم	فينا.. وكنَّا، على الأهواء ننقسم

فالشَّاعر في هذه الأبيات يزهو بماضيه التَّليد المتمثل في عزِّ الأمَّة الإسلاميَّة في العصر الأموي الذي جاء بواحد من آثاره (المسجد الأموي) في (دمشق)، الذي تسامى شموخًا حتى عانقت مآذنه السَّماء. كما تفاخر بالعصر الذي كان فيه المسجد الأقصى في الأيدي المسلمة الطَّاهرة قبل أن تدنِّس ساحاته أيدي اليهود الآثمين، لكنَّ زهوه سرعان ما يتبخَّر

(*) هو النعمان بن المنذر أشهر ملوك الحيرة اللَّخميين وآخرهم (580-602). مدحه النابغة الذبياني. خلعه كسرى وسجنه في المدائن. عرف بأبي قابوس وقيل إنه صاحب يومي (البؤس والنعيم). ينظر: كرم البستاني وآخرون، المنجد في الأعلام، ص 575.

(*) والبراجم: خمسة من أولا حنظلة بن مالك بن عمرو بن تميم، والمثل قاله: عمرو بن هند ملك العراق وكان سُويد بن ربيعة التميمي قد قتل أخاه وهرب فحلف أن يقتل من تميم مائة رجل. وسعى في طلبهم فقتل تسعة وتسعين رجلاً منهم وأقام ينتظر الباقي، وكان رجل من البراجم مسافرًا لا يعلم بشيء من ذلك. فمرَّ بالقرب من الملك ورأى الدخان فظن أن هناك طعامًا فأقبل. فقال له الملك: من أنت. قال: أنا من البراجم. فأمر بقتله وقال: إنَّ الشَّقي وافد البراجم، فصار مثلاً يضرب لمن يأتي لحتفه بنفسه. ينظر: كرم البستاني وآخرون: المنجد في اللُّغة والأعلام، ص 995.

(1) ديوانه: نوافذ، ص13

بسبب انصياع العرب لأعدائهم. وقد عبَّر عن ذلك بشكل مختصر، ومن خلال فعلين مستتري الفاعل اللذين يتشكَّل منهما المثل الشَّائع، والمستخدم بكثافة – لاسيما – في الجانب السياسي "فرِّق، تسد"، فمع هذا التَّناص لم يعد للمتلقي حاجة للتَّساؤل عن أسباب ضعف العرب، وتداعي الأمم الأخرى عليهم.

وللشَّاعر (جمعة عتيِّقة) – هو الآخر – تقاطع مع المثل الفصيح حيث يقول في قصيدته (درنة) [1]، التي ألقيت في الذكرى الخمسين لوفاة الشَّاعر(إبراهيم الأسطى عمر)[*]:

تطاول البعض حتى قال قائلهم

دعوا القوافي والأوزان وارتجلوا

فصار حابلنا في الشعر نابلنا

اختار الشَّاعر – هنا – ألا يعبِّر عن استهجانه لإدعاء الشِّعر من قِبلِ الكثيرين؛ الذين امتلأت بهم ساحات الأدب، حتَّى لم يَعُد للمُجيد من تمييز؛ وإنما رمى بالمثل القائل (اختلط الحابل بالنَّابل) ليفي عبر دلالة المعنى بالغرض الذي ينشده دون تكلُّف في القول، وهو في لحظة تذكُّرٍ لواحدٍ من الشُّعراء الحقيقيين، ألا وهو الشَّاعر (إبراهيم الأسطى عمر) الذي افتقدته ساحة الإبداع. وليعبِّر عن موقفه من قصيدة النَّثر التي تخلَّى شعراؤها عن الأوزان والقوافي.

2- المثل الشَّعبي:

المثل جنس من أجناس النَّثر الفني عرفه الأدب العربي منذ العصر الجاهلي، وحافظ على مكانته في التُّراث عبر بقيَّة العصور، وضمن فاعليته في الحاضر الأدبي – أيضًا –، فهو جزءٌ من ثقافة العربي، بل أصبح لصيقًا بلغة حياته اليومية، وذا شأن في أسلوبه. وأهم ما يميِّز المثل ويقرِّبه من المرء؛ أنَّه يصدق " في التعبير عن الإنسان بوصفه إنسانًا"[2]. كما أنَّ المتلقِّين

---

(1) ديوانه: شهقة الرُّوح والرِّيح، ص 45

(*) شاعر ليبي معروف، ولد في مدينة درنة عام 1908 م، وله ديوان شعر باسمه.

(2) الثعالبي (أبو منصور): التمثيل والمحاضرة، تحقيق: عبد الفتاح محمد الحلو، دار إحياء الكتب العربية، د.ط / 1381هـ 1961 م، ص 23

يتفاعلون مع المثل بنهم حسي " لأنهم يحسون صداه في نفوسهم فكأنَّ كلَّ واحدٍ منهم قاله"[1].
وقد عوَّل الشُّعراء منذ قديم الزمن، وإلى عصرنا هـذا علـى صـدى (المثـل) الـذي يـتردَّد في إحساس المتلقِّي، وهو ما جعله واحدًا من آليات التَّناص، هذا بالنسبة للمثل (الفصيح)، وأمَّا المثل (الشعبي) فله من القيمة الفنية والدّلاليَّة ما للمثل الفـصيح؛ فهـو – أيـضًا - ذو فاعليَّـة تأثيريَّة تتغلغل إلى أعماق المستمع، فتبصره بما لم يبصره، ولهـذا نجـد الحكمـاء، وأهـل الـرأي والمشورة يحفظون كثيرًا من الأمثال، مدلّلين بها على أقوالهم؛ إذ تختصر لهم كثيرًا من اللّفـظ، وتضمن لهم مساحة أرحب في المعنى. ونستنتج من هـذا: أنَّ المثـل بمعنـاه الـشمولي هـو "مـا ترضاه العامة والخاصة، في لفظـه ومعنـاه حتـى ابتـذلوه فيمـا بيـنهم، وفـاهوا بـه في الـسَّرَّاء والضَّرَّاء فاستَدَرُّوا به الممتنع من الدُّر، وتوصلوا به إلى المطالـب القـصيَّة، وتفرَّجـوا بـه مـن الكرب المكربة، وهو أبلغ من الحكمة لأنَّ النَّاس لا يجتمعون على ناقصٍ أو مقصِّرٍ في الجودة أو غير مبالغ في بلوغ المدى في النفاسة"[2]. ومن هنا جاءت قيمته التي غدت جـزءًا مـن ثقافـة المجتمع.

والمثل الشَّعبي الليبي كغيره من أمثال الشعوب الأخرى "جاء نتيجـة لتجربـة محليَّـة أو موقف شخصي لفرد من أفراد هذا المجتمع ضرب مثلاً بعد ذلك"[3]. وبالرغم من هذه القيمـة الشكليَّة والمعنويَّة للمثل؛ فإنَّ استفادة الشَّاعر الليبي منها كانت قليلة إذا ما قيست بسواه مـن المأثورات الشَّعبيَّة، فقد كان نادر التَّعالق مع المثل الشَّعبي.وأذكر من ذلك مـا ورد في قـصيدة (حبٌّ في زمن الحرب والسلام) [4]للشَّاعر(عبد اللطيف المسلاتي) حيث يقول:

يحضرني في هذا العالم
موت الإنسان بلا موت
ضياع وفناء...

---

(1) نفسه، ص 23

(2) إسحاق بن إبراهيم الفارابي: ديوان الأدب: تحقيق: د. أحمد مختار عمر – القاهرة – م 1 / 1394ه - 1974 م، ص 7

(3) د. محمد سعيد القشاط: التراث الشعبي العربي الليبي، منشورات اللجنة الشعبية العامة للثقافة والإعلام، ط1 / 2006م، ص 137.

(4) ديوانه: سفر الجنون (1)، ص 19

وإسقاط وسُقوط؟!
والغابة تزحف، وتقتحم المانع
والمانع قبضُ الرِّيح
جسدٌ وخوار منهوك

يمهِّد الشاعر في المقطع الأول من هذه القصيدة لتشكيل إطار صورته الكلِّيَّة التي وزَّعها على أربع وعشرين فقرة فيما يشبه المقاطع الصَّغيرة، والتي نثر فيها فكرته التي تدور حول الضياع الإنساني بين ما هو كائن، وما ينبغي أن يكون، كما نوَّه متهكمًا إلى إمكانية التَّغلُّب على هذا الضياع الذاتي بتجاهله؛ لأنَّ القدرة على تغيير الواقع غير ممكنة بسبب الإنهاك النفسي، وهو ما جعله يقول في المقطع التَّاسع:

من مات فقد فات
ومن عاش فقد هلك؟!
والسابق، فاللاحق، فالقادم
عبر مجاهلنا آت!!

ولأنَّ "الأمثال كلمات مختصرة تورَد للدلالة على أمور كلية مبسوطة"[1] فقد صدَّر الشَّاعر هذا المقطع بمثل شعبي كثير التَّداول، ووظَّفه لغرض حثِّ المخاطب على تجاهل الأمر، وهو "اللي فات مات". يعود هذا المثل في أصلة إلى الخطبة المشهورة ل (قس بن ساعدة) حيث قوله "من عاش مات، ومن مات فات، وكلُّ ما هو آتٍ آت"[2]. وتحوَّل إلى صِنف المثل الشعبي بفعل كثرة استعمال العامة له، ونقل التَّعامل مع ألفاظه من الفصحى إلى اللَّهجة، ساهم في ذلك ديمومة الاحتياج إلى استخدامه لالتصاقه بمجريات الواقع؛ إذ إنَّه يتضمَّن دعوة صريحة لترك الأحداث التي تمرُّ بالإنسان، وبمن يحمل شكواه، طي الماضي الذي لا يعود. والشَّاعر بذلك يوجه خطابه للمتلقي الذي يتقاسم معه همَّ الواقع. ومجمل المعنى الذي تقود

(1) القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ص 347
(2) الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص 204.

إليه ألفاظ هذا المقطع، والذي اختزله في قيمة المثل، تتمثل في بيان أن لا قيمة للوجود الإنساني بالمعنى الذي تقتضيه الحياة حقًا.

ويُقدِم الشّاعر (حسن السُّوسي) في قصيدته (اعتذار) [1]، على نسج معنى شعري مستفيدًا من ألفاظ ومعنى مثل شعبي، وذلك في قوله:

فسامح على هفوات الشّبا ب فإنَّ الكريم الذي قد سَمَحْ

فهو – هنا- يتناص من المثل الشّعبي (المسامح كريم) الذي نجد مطابقًا له في المثل العربي الفصيح (التّسامح من شيم الكرام). لقد مكّنه هذا التّعالق من تلخيص فكرته، واختصار ألفاظه، دون أن يكون المعنى مبهمًا، بل كان – بفعل المثل – أقرب إلى تجربة المتلقّي، وأكثر تأثيرًا فيه، ويعود ذلك لما يتميَّز به المثل من حضور في ذهنيَّته، كونه "يمتاز بغناه العميق، لأنه ينبع من خبرات الشعوب وتجاربها" [2].

ويمرُّ الشّاعر (علي صدقي عبدالقادر) بالأمثال الشّعبيَّة مرورًا فنيًّا، وذلك حينما استلَّ من بينها مثلاً يرفع به وتيرة تجربته الشّعريَّة لتكون أكثر فاعليَّة في شعور المتلقّي، وهو المثل القائل "يأكل صوابعه وراه" الدَّال على قيمة الفعل العالية لدرجة الحرص على عدم التفريط ولو في جزء ضئيل منه، خشية نقصان المتعة، لذلك يحرص الآكل على ابتلاع أصابعه (مجازًا) حيث بقايا الطعام العالقة في المسام، وهي القيمة ذاتها التي أرادها الشّاعر من وراء توظيفه لهذا المثل لبيان قيمة والدته وحسن صنيعها. يقول في قصيدته (أمي وفلسطين) [3]:

يا أمي لو عدت الليلة
وتركت هنالك في قبرك
كفنك
لرأيت خميرة خبزك

---

(1) ديوانه: المواسم، ص 111

(2) د. يوسف حلاوي: الأسطورة في الشعر العربي، ص 159

(3) ديوانه: ضفائر أمي، ص 36

في كلٍّ رغيف
بالوطن العربي
يأكلها الشّعب ولم يشبع
ويكاد أصابعه يأكل
ما أحلى خبزك يا أمي

ج- الحِكَم:

تلتقي الحكم مع الأمثال في التَّأثير النَّفسي في المتلقّي، مع وجود فارق في الولادة والتكوين، فالمثل- بخلاف الحكمة – لابدَّ أنْ ينشأ عن قصة ما، وأن تكون له "مقدمات وأسباب عرفت وصارت مشهورة بين الناس معلومة عندهم؛ وهذه الألفاظ الواردة في المثل دالَّة عليها، معبِّرة عن المراد بها باخصر لفظ وأوجزه"[1]. بينما الحكمة أساسها خبرة تراكميَّة كوَّنها أشخاص بعينهم دون سابق حدث. لذلك لا يكون الحكيم حكيمًا إلا إذا كان صاحب تجربة قال الرسول الكريم ﷺ "لا حليم إلا ذو عثرة، ولا حكيم إلا ذو تجربة"[2]، وهذا ما جعلها توصف بأنَّها: "قول رائع موافق للحق سالم من الحشو. وهي ثمرة الحنكة ونتيجة الخبرة وخلاصة التجربة"[3] وهي أيضًا " العلم بحقائق الأشياء على ما هي عليه والعمل بمقتضاها"[4]. لقد سَمَتِ الحكمة بقول الرسول ﷺ: "الكلمة الحكمة ضالة المؤمن، حيثما وجدها فهو أحق بها"[5] ولا يعني هذا أنها جاءت مع الإسلام، بل هي أحد مكوِّنات البناء المجتمعي لعصر ما قبل الإسلام، وواحدة من أجناس النثر الفني في الأدب الجاهلي. ولقد

---

(1) القلقشندي: صبح الأعشى، ج1، ص 347
(2) ابن حبان: صحيح ابن حبان، ج1، تحقيق: شعيب الأرناؤوط، مؤسسة الرسالة – بيروت – ط2 / 1414ه 1993م، ص 421.
(3) احمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي، ص 25
(4) الزبيدي: تاج العروس، دار صادر بيروت، دار ليبيا للنشر والتوزيع والإعلان، م 8، د.ط / 1386ه – 1966 م، ص 353
(5) ابن ماجة: سنن ابن ماجة، ج2، تحقيق وتعليق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء الكتب العربية – مصر – د.ط / 1952 م، ص 35

أوصى لقمان ابنه قائلاً: "يا بني! جالس العلماء، وزاحمهم بركبتيك، فإنَّ اللّـه يُحيي القلـوب بنور الحكمة كما يُحيي اللّه الأرض الميتة بوابـل المطـر"[1]. وممـن اشـتهروا بالحكمـة في بـلاد العرب (قُسُّ بن ساعدة الأيادي)[*].

وقد استخدم الشَّاعر اللِّيبي الحكمة لما تكتنز به من الخبرات الإنسانيَّة المتراكمة، ومـا تنطوي عليه من دلالات عميقة الأثر، على الرُّغم من كلماتها المحدودة، فضلاً عمَّا توفره من قيمة فنيِّة تكفي الشَّاعر لبث انفعالاته. فالشَّاعر الليبي كغيره من الشُّعراء وقف على التَّنـاص مع هذا الجنس النَّثري الفني، لما يحمله من أثر في ذاته، وما يخلفه مـن أثـر في الـنَّص المتقـاطع معه، ليؤديا سويًّا الأثرَ المرجوَّ مـنَ العمليَّـة الإبداعيَّـة في طورهـا الأخـير، بعـد جريانهـا في جداول المتلقِّين. يقول الشَّاعر (عبد الحميد بطاو):

فاحمل أقلامك لا تغضب
واكتم آلامك في صدرك
واشرب من كأس الصبر المرّ
واصبر
واصبر
واصبر
وستعرف أنَّ (الصبر جميل)

هنا ارتفعت قيمة اللفظ بالتِّكرار الذي لم يكن مُبَالغًا فيه؛ إذ جاء لغاية تحفيزيَّة. لقـد كان الشَّاعر مدركًا لذلك، فحينما تبيَّن له أن طاقة الانفعال العالية لديه قد تقوده إلى الوقـوع في شَرَكِ تنفير المتلقِّي، كان لزامًا عليه العمل لمقابلتها بما يختم الغاية سبب الانفعال ويخـدمها،

---

(1) مالك بن انس: الموطًا. تحقيق: حامد أحمد الطاهر، دار الفجر للتراث – القاهرة – د. ط/ 2005م، ص 660.

(*) هو من أشهر الخطباء ذكرًا، وأرفعهم قدرًا، حيث روى رسول الله صلى الله تعالى عليه وسلم كلامه، وموقفه على جملة الأوراق، وموعظته. وعجب من حسن كلامه وكفى بذلك فخرًا له ولقومه على مدى الأيام... وفي الحديث: "يرحم الله قساً ! إني لأرجو يوم القيامة أن يبعث أمة وحده". توفي سنة 600 م. ينظر: الألوسي البغدادي: بُلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب. عنى بشرحه وتصحيحه وضبطه: محمَّد بهجة الأثري، ج2، دار الكتب العلمية – بيروت لبنان، د.ط / د.ت، ص 155.

من خلال بث روح اليقظة؛ فلجأ إلى الحكمة المتواترة الاستخدام، التي تحمل كثيرًا من دلالات التَّعزية، والحث والتَّحريض، وتقوية العزائم... فكان ختام المقطع، بل والقصيدة دالاً على الحالة الحاضرة (الصَّبر)، وموحيًا بالمستقبل المشرق الذي هو نتيجة طبيعية للصبر على الحاضر، وذلك في مفردة (جميل) التي عرَّفت بالنهاية المرضية لحالة الصَّبر، مستفيدًا من القوة التعبيريَّة للحكمة. والشاعر المُجِيْدُ هو الذي يعتمد على ما في قوة التعبير من إيحاء بالمعاني في لغته التصويرية الخاصة به[1].

لقد غدت الحكمة ضالة الشُّعراء، فكما شكَّل نصُّ الحكمة (الصَّبر جميل) ختام قصيدة الشَّاعر، وذروة حبكتها، شكَّلت حكمة (الصَّمت من ذهب) – أيضًا – ختام قصيدة الشَّاعر (علي الفزاني) التي تحمل عنوان (جياد الرِّيح)[2]، والتي يقول فيها:

رأيت في عينيك يا حبيبة...
الحزن والأوجاع والرَّزية
لو أنني حكيت لك..
عن الأسى، لما بكيت يا بهية
لو خانني لساني!!
لو أنني...
حبيبتي في أقدم الكتب
(الصَّمت من ذهب)

لقد عَقِمَت الأوجاع والمآسي التي حاكت جلباب حياته، وذهبت بشباب لسانه، حتى منعته الكلام، الأمر الذي أوصله إلى حالة من انعدام الثِّقة بالنَّفس، فأثقال الواقع أكبر من أن تحمل، وذكرها أقسى من أن يعبَّر عنه بالألفاظ، لذلك فإنَّ لزوم الصمت سلامة ومغنم، وبحكم رداءة الحالة يعدل (الصَّمتُ) الذَّهبَ قيمة. لقد آثر الشَّاعر الصَّمت ليترك المجال للقارئ كي يستنطق النَّص، ويحرِّك جذوته بحيث يتحوَّل القول الأدبي من خلال عمق

---

(1) د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة – بيروت – د.ط / 1987م، ص 408

(2) ديوانه: الطوفان آت، ص 38

طبقاته القرائيَّة إلى توليفةٍ منَ الحوافز، ومن ثمَّ إلى إمكانيَّة فرضيَّة تشترط لتحقيقها، قراءة المتلقِّي باعتبارها ممارسة إبداعية تجعل النص شبيها بنزهة يحمل فيها الكاتب [الشَّاعر] الأقوال، والقارئ الدلالات. حيث يحقق الأول البعد الفني للنص، في حين يتكفل الثاني بالوظيفة الجمالية[1]، فالشاعر يعوِّل على جماليَّة التَّلقِّي، معتمدًا على المؤدَّى التأثيري للتَّناص.

د- الحكاية الشَّعبيَّة:

نشهد بأن لكلِّ أمة موروثًا زاخرًا من الحكاية الشعبية تمَّ تناقله شفاهة عبر العصور، ولم يخلُ تراث أمَّة من الحكايات الشَّعبيَّة التي كانت تشكِّلُ متعةً وسمرًا، وفي الوقت نفسه نبراس تربية وتهذيب لغرس الفضائل،وتعليم الصِّغار عادات الكبار، فكثيرًا ما كنَّ الجَّدات يحكين لأحفادهن حكايات كثيرة تجمع بين الحكمة والطرافة والترَّغيب والترهيب بأسلوب قصصي شائق. وإنَّ لكلِّ شعب حكاياته الخاصة غير أن هذا لا يمنع تداول حكاية ما تداولاً عالميًّا، تنتقل من شعب إلى شعب، ومن حضارة إلى أخرى، كما لا يمنع من شيوع نمط معين من الأسلوب في روايتها يشكِّل قالبًا موحَّدًا يتكرر استخدامه استخدامًا عامًا حسب الحاجة إليه، ومن ذلك الجملة السَّردية (كان يا ما كان) التي تبدأ بها الحكاية، وهو ما يؤكِّد أنَّها عمل إنساني عام شعبي، غير فردي. عمل يشعر به الجميع ويفهمه الجميع؛ فهو إنتاج تلقائي لشعب ما[2]. وقد استند الشَّاعر (إدريس بن الطيب) على هذا المفهوم، واستخدم هذه الجملة في بداية المقطع الثَّاني من قصيدته (التَّحليق صوب الشاطئ)[3]، حيث يقول:

كان يا ما كان يا عصفورتي،
رجُلٌ تمنَّى أن يكون فراشةً،
والشارع المفضي إلى مدن المفاجأة الجميلة، ينتهي في بلدة

---

(1) د. احمد فرشوخ: تجديد درس الأدب، دار الثقافة ' مؤسسة للنشر والتوزيع ' مطبعة النجاح الجديدة – الدار البيضاء – ط1 / 2005م، ص 21

(2) د. غراء حسين مهنا: أدب الحكاية الشعبية، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان – ط1 / 1997م، ص 5

(3) ديوانه: كوَّةٌ للتنفس، ستوديو ايفي 76 فيا البيرو بيللو – روما – إيطاليا، د.ط / د. ت، ص11.

بيضاء كالسحب النَّظيفة

يرتوي أطفالها شعرًا جميلاً مثل حبات الكرز...

والأرض تنبت في المواسم سنبلاً يصفرُّ من وهج الغناء،

يتشارك الأطفال والشجر المتوَّجُ بأزدهاء الشمس في الغابات،

في الرقص البهيج بمهرجانات القصائد

استهلَّ الشَّاعر قصيدته بمخاطبة عصفورته (مريم) بجملة الابتداء في الحكاية الشَّعبيَّة (كان يا ما كان)، وهي أداة جذب وتهيئة لما هو آت. و(عصفورته) هذه ما هي إلا رمز للحياة الفضلى التي ينشدها، ويحلّق صوبها. لقد استخدم الجملة الحكائيَّة استهلالاً ليلفت انتباه المتلقّي لما يريد أن يطرحه من الرُّؤى التي بثها على هيأة أماني، محيلاً إلى المنحى الذي ارتآه سبيلاً إلى جذب المتلقّي، وشد انتباهه، وهو استخدام تقنية السَّرد في الحكاية الشَّعبيَّة، وبالتحديد في بدايتها، المتمثّلة في الجملة الدَّالة على أهميَّة ما يكمن خلفها من حكي، التي تتطلَّب آذانًا مصغيةً، وعقولاً واعية. وعلى هذه الشاكلة يأتي بثُّ الشاعر شكواه مفصحًا عن إقراره بعدم الطمأنينة؛ لأنَّ الأمنيات تظلُّ رهن المتوقَّع فهي تقبع في المنطقة الوسطى بين الفعل واللافعل.

كذلك يتَّخذ الشَّاعر (علي الفزَّاني) جملة ابتداء الحكي (كان يا ما كان) لازمة يبدأ بها المقطعين الثَّاني والثَّالث من قصيدته (أحزان خضراء)[1]، التي يهديها للمقاتلين الفلسطينيين، التي يقول فيها:

كان يا ما كان

على الضفاف طفلة حزينة الأجفان

وقائد رأى بعينيه خيانة الخصيان

وشاعر تبعثرت بشعره الأحزان

وموطن يضيع بالجّان

هل أكتب القصيدة للقِيان

---

(1) علي الفزاني: الأعمال الكاملة، ص 231

هل أرتدي مسوح هذه الرهبان؟
أدعو إلى السلام في موائد البهتان
جلادي الحقير
لتسقط الأوثان

لقد أحوجت الفكرة العامة للقصيدة الشّاعر إلى ضرورة البحث عن وسيلة تسهم في شدِّ انتباه المتلقّي، وتمنحه – في الوقت نفسه – إمكانيَّة فنيّة تكثِّف سخريته ممن سبَّبوا في تشكيل الواقع على الوضعية المؤلمة له بوصفه إنسانًا أولاً، وشاعرًا ثانيًا. إنَّ الواقع الذي عناه، وكان سبب سوء تجربته الشُّعورية هو واقع (فلسطين) التي رمز لها بـ"طفلة حزينة الأجفان"، وواقع قائدها الذي وجد نفسه وحيدًا في مواجهة بطش المغتصب بعد أن تعرَّض للخذلان. ويستفهم الشّاعر متعجِّبًا وساخرًا عن الكيفيَّة المتَّخذة في مجابهة الحالة القائمة، والمحاولات المتكرِّرة للتفاوض مع القاتل، لكنه يضع إجابة جازمة لاستفهامه: "لتسقط الأوثان"، فهي تفيد الرَّفض لمحاولات الانصياع للعدو، وضرورة المقاومة.

ويوظِّف الشاعر (علي صدقي عبد القادر) حكاية شعبيَّة يصوغ عبر سردها نصًّا شعريًّا جميلاً ومعبِّرًا؛ إنَّها قصيدة (الضوء في أصابع البلح)[1]:

النَّخلة المخلوعة الأزرار
بجبهة النهار
تقول للمرجانة الحمراء في البحار
يا طفلة عذراء
ألا يشوقك الضياء
والهواء والسَّعف
في قلب نخلة يحضنها الأفق
أما سئمت من ظلام البحر
والصَّقيع

(1) مجلة الروَّاد، السنة الثّانية، العدد العاشر – أكتوبر – 1966م ص 22

ووحشة سوداء في المحيط
الماء ها هنا يضاء في أصابع البلح
في جرار الواردات
إلى حبيبة البحار
وارقصي على السّعف
وشاركي الطّيور لعبة الحياة

من الثّابت في ذاكرة المرء أنّ النّخلة رمزٌ للعطاء والسُّمو، كما أنّها رمزٌ من رموز الحريّة، لذلك كثيرًا ما يوظّفها الشُّعراء لخدمة هذا الغرض، وهو ما أراده الشّاعر (علي صدقي عبد القادر) من استحضارها مطلعًا لقصيدته، وخلق حوار بينها وبين (المرجانة الحمراء) التي رمز بها لبلاده (ليبيا) الغارقة في ظلام العسف والطغيان الذي يمارسه عليها المغتصب لحريّة شعبها. ولقد سخّر لذلك الحكاية القديمة عن عرس البحر الذي يذهب إليه النّاس كلّ صيف لسماع حكاية الأمواج للشاطئ، فكان استغلالاً موفّقًا أظهر القدرة الفنّية للشّاعر على تحويل النّص النّثري إلى آخر شعري، واضعًا بين أيدينا تجربته الشُّعوريّة، ومدركًا أنّ شعوره يتراسل مع شعور المتلقّي بواسطة التّجربة الشّعريّة، كونها " الصورة الكاملة النفسية أو الكونيّة التي يصوّرها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيرا ينم عن عميق شعوره وإحساسه[1]، وهذا ما يعطي الشّعر امتيازًا في التّأثير، فيجعل المتلقّي يرقب إمكانية توافق التّجربة الشّعريّة التي يرسلها الشّاعر مع تجربته الشُّعوريّة.

و- قصيدة البيت الواحد الشّعبيّة: (غنّاوة العلم):

هي لون شعبي يقع ضمن منظومة الفن الإنساني، ويتفرّع من جنس الأدب الشّعبي، الذي هو خاصة كلّ شعب، إنّها " نمط من أنماط المأثورات الشّعبيّة، ينتشر في المنطقة الممتدة ما بين الهيشة[*] غربًا ومرسى مطروح[*] شرقا، وتتكوّن من بيت شعري دارج واحد، موجز

(1) د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة – بيروت – ط3 / 1987م، ص 383

(*) قرية تقع في وسط ليبيا، تحديداً غرب مدينة سرت بحوالى مائة كيلو متر

(*) أول محافظة مصرية في الغرب المصري، تبعد عن الحدود الليبية مسافة مائتين وأربعين كيلو متر

أشد ما يكون الإيجاز، ومختصر أكثر ما يكون الاختصار، فصاحبه يعطيك في هذا البيت ما يمكن أن تفصله في صفحات"[1]. ويتميَّز أهل شرق ليبيا، وغرب بإبداعهم هذا اللون، وأدائه، وفهمه، ويستخدمونه وسيلة لتراسل المشاعر، حيثُ إنَّه يُعدُّ أقصر الرسائل المُعبِّرة عن العشق والشوق، والغربة، والحنين، ولوعة الفراق؛ إذ لا تتعدَّى ألفاظ (غنَّاوة العلم) بأي حال تسع كلمات من مفردات اللهجة. وبما أنَّ الشاعر ابن بيئته فقد وجد بعض شعراء الفصحى في الشَّرق اللِّيبي في هذا اللَّون ما يغني صورهم الشِّعريَّة؛ لأنَّ (غنَّاوة العلم) التي تقابل قصيدة البيت الواحد في الشِّعر الفصيح، زاخرة بالمعاني، مشبعة بالصُّور على الرُّغم من قلة ألفاظها.

ولقد مرَّ بنا في الفصول السَّابقة أنَّ الشَّاعر يسعي إلى دعم إبداعه بما يقتبس من القرآن الحكيم، أو الحديث الشَّريف، ويهتمُّ اهتماما جوهريًّا بزيادة تواصله مع المتلقِّي بما يضمَّنه من الشعر الفصيح الذي أبدعه سواه من الشعراء، أو من النَّثر الفني بأنواعه المتعدِّدة. لكنه - وهو الباحث عن كلِّ آلية قديمة، أو حديثة تقوده إلى التَّطور في الأسلوب، وتمنحه مزية التأثير في المتلقِّي - قفز فوق هذه الأجناس جميعها إلى الشعر والنَّثر الشعبيين، ومن خلالهما تعامل مع جنس (غناوة العلم) التي تُعدُّ قصيدة شعريَّة غير أنَّها من بيت واحد.

ولَّما كان لهذا اللَّون الشَّعبي (غناوة العلم) تأثير في المتلقِّي سعى شعراء الفصحى إلى التقاط ما فيها من الألفاظ والمعاني التي تخدم أغراضهم، وهذا الشَّاعر (رجب الماجري) واحدٌ ممن قادهم التَّعالق النَّصي صوب الأدب الشَّعبي، و(غنَّاوة العلم) تحديدًا، لذلك استهدفها متفاعلاً معها، بتضمين ألفاظها ومعانيها نصَّه الشعري، بعدما هدته قريحته إلى ما فيها من دلالات تقوِّي صورته الشِّعريَّة، فانكبَّ عليها يمتص ما فيها، ثمَّ يمثله في نصِّه، في تعالق نصِّي طرفاه الشِّعر الفصيح، والشِّعر الشَّعبي. يقول رجب الماجري:

حافية تمشي

لا تقبل أن يخدش هذي الأرض حذاء

أو يجرح كبر النَّاس هراء

---

[1] د. عبد السلام محمد شلوف "غناوة علم.. دراسة ونصوص" بحث ضمن محاضرات في التراث، مجلس تنمية الإبداع الثقافي - الجماهيرية - ط1 / 2004م، ص 137

محظية لم تترك بيتًا إلا زارته

أو شخصًا نزقًا إلا نهرته

وإذا غضبت من بعض النَّاس

لظلم النَّاس

غنَّت:

"لا غيظ على الأيام فكم

رفعت ذَنَبًا.... وضعت رأسًا"

أراد الشَّاعر أن يوصل فكرته، وأن يدبِّج بعمق معنى (غنَّاوة العلم) صورته الشِّعريَّة، وأن يقلص المسافة بينه وبين المتلقِّي ليقترب منه قربًا يعينه على طرح رؤاه، فعمد إلى تراثه الشَّعبي، والتقط منه ما يفيد في الطَّرح؛ لأنَّه يعرف – بجلاء – نمط ثقافته، فاختار (غنَّاوة العلم)، أو (قصيدة البيت الواحد الشَّعبيَّة) التي تقول: (ليام ما عليهن غيظ؛ يبنن عويل ويواطن علم)، والتي تتوافق مع لغته الشِّعريَّة كونها "قريبة الصلة بالعربيَّة الفصحى، تتناول أغراضها وذائقتها، وبينهما لحمة وتشابه وتأثر وتأثير"[1] كما تتوافق مع فكرته المؤسَّسة على نقد الواقع، الذي أمسى مقلوب الكمِّ والكيف يرفع شأن الوضيع، ويقلل من شأن الرفيع. ولو لم نكن نعلم بأنَّها من جنس أدبي آخر (شعبي) لما تمكَّنت مداركنا من استشعار فارق في الانتماء بين الصِّنفين، وهذا ما يحسب للشاعر الذي أجاد سبك التَّعالق حتى أظهرهما صنفًا واحدًا يؤدِّي مدلولاً واحدًا يتمثل في المنظور التشاؤمي للواقع الذي لم تَعُدْ أحداثه اللامقبولة تشكلُ مفاجأة، كونه دَرجَ على الأفعال الدُّونيَّة المغايرة لمنطق الكون، وفطرة الوجود.

(1) د. عبد السلام محمد شلوف "غناوة علم.. دراسة ونصوص" ص 152

خاتمة

الأمر الواجب الإقرار به: إنَّ حقيقة التَّداخل بين النُّصوص أمر لا مناص منه مادامت العناصر المكونة لهذه النصوص واحدة (اللغة، الخطاب، التراكيب، الصور...)، فكلُّ هذه العناصر وغيرها لا بدَّ أن تتلاقى بشكل ما في نقطة ما لتخلق تفاعلاً نصيًا، قد يكون مقصودًا، وقد يكون عفويًا.

ويتحدَّد أفق العلاقة النَّصيَّة وفقًا لموقف القارئ ودرجة تناغمه مع النَّص وإذا كان هذا يحدث مع النصوص كافةً فلابدَّ أن يكون التعامل مع النَّص الذي يقود إلى نصٍّ، أو نصوص أخرى أكثر فاعلية كونه يُلزم باستدعاء المخزون الذهني للملتقي، والقارئ المتخصص (النَّاقد) مرغم على بذل طاقة أكبر في عمليتي الإرجاع والاسترجاع، بينما القارئ العادي سيجد نفسه مجبرًا على شغل ذهنه بقضية إرجاع النَّص لما ورد في ذهنه من محاكاة لنصٍّ سبق أنْ وجد طريقه إلى مخيلته، وهذا رهن بمدى ثقافته.

تكثر في الشعر المعاصر في ليبيا التناصات مع النصوص الأخرى باختلاف مكانتها العقدية أو الفنيَّة؛ إذ شاعت في كثير من القصائد وتكاد تكون سمة عند أغلب الشعراء الليبيين استحضار نصٍّ الآخر في نصوصه وهو ما نرجعه إلى أفق ثقافي واسع مكنه من تكوين معجم ثقافي فكري سهَّل عليه مسألة الاتكاء على ألفاظ أو عبارات يعلم جيدًا أنها ستمدُّ نصه بشحنات تعبيرية مؤثرة في المتلقي. ويمكن أن نصوغ ما وصلنا إليه من نتائج في الآتي:

1. الشاعر الليبي ابن انتمائه لذا وجدنا أنه قد سار على نهج من سبقوه من شعراء العصور التي خلت وحاكاهم في آلية الاستعانة بالسابق خدمة للاحق (نصَّه).
2. لم يكتفِ الشاعر الليبي بنوع واحد من النصوص بل نوَّع التوظيف؛ فكان النَّص القرآني والحديث الشريف ومن بعدهما النص الشعري ومن ثمَّ النثري.
3. لم يكن التناص حشوًا أو من مقام زخرف القول؛ إنما كان لأغراض فنية وبلاغية.

التَّلقي والقراءة والتأويل وفعلها في حركية النَّقد

مقدمة

ينشغل النقاد بما أوتوا من مرجعيات ببذل كلِّ جهد يخدم النَّص الأدبي، فلم يدخروا ممكنا في سبيل ارتياد الحقول المعرفية كافة التي تمنحهم مخزونًا معلوماتيًّا، وتنويرًا فكريًّا يمكّناهما من الولوج إلى أعماق النَّص الأدبي وتفسير ، وتحليله بعلميَّة متقنة، في سعي حميد للوقوف على أقرب الآليات وأنجعها في فهم أبعاده بالوعي التَّام بمضامينه وقراءته قراءة متمعنة عبر رصد كل معطى أسهم في تشكيل العملية الإبداعية كالزمان والمكان والحالة النفسية.. إلخ. وإنَّه لمن الفرضيَّة بمكان حتميَّة العناية بشحذ ذواكرهم بما يُنمِّي الفهم العميق لما تحتاجه العملية النقدية التي يتصدون لها باعتماد مُرتكَزَات تشكِّل مرجعيات الدَّرس وآليات الخطاب لضمان سلامة الطَّرح وشحنه بمؤثرات مقبولة تؤسس لإقناع القارئ بما تصل إليه عملية التَّحليل، وتُفعِّل جدوى النَّقد باعتباره المُنظِّم الفاعل والضَّابط الشرعي للإبداع.

ويجدر الإقرار بأنَّ النَّقد قد نشأ على ضفاف الإبداع بصنوفه جميعها ومنها الأدب، وإنَّ هذا النشوء بحاجة إلى نقاط انطلاق ينهض من خلالها ويرجع إليها في حساب خطواته بوصفها حجة وبيِّنة، وشاهدًا وحكمًا. وكان ذلك وراء وجود تعددية في المرجعيات وتنوع في مناهج النَّقد، وكثرة في الأساليب، التي كانت وراء إثراء العملية النقدية لينعكس ذلك كلُّه إيجابًا على العملية الإبداعية المشمولة بالقصد والعناية.

ووصولاً لهذه الغاية سادت بين النُّقاد فرقة الدروب فاتَّخذوا لتحقيقها وسائل عدة فأتوا النُّصوص من كلِّ طريق عميق وغير عميق شرط أن يكون ذا صلة بما يتعاطون معه، يؤسسون على أسسه ويضيفون إليه ما يتوافق مع العصر، ولا يتأتى هذا إلا عبر وسائط ترفع مقدرتهم وتقوِّي تأثير رؤاهم، فكان التَّلقي فالقراءة فالتأويل.

ويعدُّ التَّلقي شاهد العلاقة بين النَّص والقارئ ومؤسسها واحدًا من المرجعيَّات لما يتأسس عليه من فعل الاستقبال وعنه من فعل الاستجابة وما ينتج عنهما من حالة تؤثر وتتأثر في الآن ذاته؛ حيث انتقال التَّجربة الشُّعورية من صاحبها الأول (المبدع) عبر التَّلقي إلى أصحابها الجدد لتنمو على ضفافها تجارب شعورية أخر، ولن يحصل ذلك دون تأثير للنواحي النفسية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثَّقافية في عملية التَّلقي، وكيفية فهم المُتلقَّى ودرجات التأثر به، وبثٍّ ما فيه من رؤى وأفكار.

ولا شكَّ في أنَّ التَّوحد في المرجعيات بين المبدع والنَّاقد أمرٌ موجود وشأن صحي أوجدته العلاقة غير المعلنة بينهما، فالنَّاقد يشرع في تكوين مرجعياته على أساس من حركيَّة النَّصوص التي يعدُّ نفسه للتعامل معها بنديَّة، وهو ما يضطره إلى المرور من الشِّعاب ذاتها التي مرَّ منها المبدع. ويدرك المبدع في الآن عينه أن هناك من ينتظر عمله ليُعمل فيه مهاراته المعرفيَّة التي كوَّنها من كمٍّ اطلاعاته على نتاج الإنسانيَّة كالأساطير مثلاً لذلك يسعى لسد الثَّغرات وتهذيب العبارات وتوسيع القراءات لتعبئة النَّص بقدرات عالية تكون موافقة للفكرة، متناغمة مع الحكم العام المحاط به هذا المستند إليه، سواء أكان في الألفاظ أم في المعاني أو في الصُّور الفنيَّة. لهذا كانت المرجعية ضرورة، وكانت معرفة المبدع بحجم إمكانات النَّاقد خدمة لإبداعه. وتتأسس المرجعية التي يتكئ عليها النَّاقد وهو يجوب فضاءات النَّص قراءة وتأويلاً بالتعامل مع النَّص الأدبي "بوصفه عملية جدل بين الإنتاج والتلقي"[1].

إنَّ التلقي هو باكورة العلاقة بين النَّص والقارئ وعلى إثرها تنشأ علاقة المؤلف بالقارئ والقارئ بالمؤلف، والقراءة التي هي الحلقة الأولى في ممارسة التلقي عمليًا تشكّل بدورها انفتاحًا ذهنيًا خارقًا للأزمنة كلها: للتاريخ والجغرافيا الأمر الذي حال دون خمول الأيدلوجيات، وأدى إلى تشعبها وتداخلها ضمانًا للاستفادة وتقريبًا للفهم الصحيح المتوافق مع غايات الأدب السَّامية واجتهادات المبدع. كما شكَّل هذا التنوع بؤر توتر وتعصب للسابق أو اللاحق من منطلقات ورؤى فكرية ذاتية المنشأ يكون الانتماء والهوية طرفين رئيسين فاعلين فيها. ولذلك محامده ومساوئه التي تنعكس بالضرورة على النوع الأدبي

---

[1] د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية القاهرة ط1/ 1997م، ص 145

(قراءة النَّص) كما هو الحال مع الشعر العربي (القصيدة العمودية قصيدة التَّفعيلة قصيدة النثر). ويستدرجنا هذا لأهمية الفصل بين القراءات، إذ إنَّها تصنَّف بحسب الغرض؛ فمنها ما يكون للتثقيف وزيادة المعرفة، ومنها ما يأتي للتَّرفيه والمتعة وآخرها وهو المعني يكون لممارسة فعل على النَّص المقروء لخلق احتكاك مباشر معه بالبحث في مكوناته لتحليلها وصولاً لقراءة نقدية تخدم العملية الإبداعية بإظهار ما في النَّص من جمال قد يكون غائرًا في أعماقه وليس بوسع آخرين إدراكه واستيعابه ومن شأن النقود هدم النصوص لإعادة إنتاجها بشكل أوضح وأدق وأقرب لوعي القارئ العادي ودرجة فهمه. وهو ما يستوجب أن تكون القراءة مركَّزة على الدَّرس ذي العلاقة بالنوع الفنيِّ، وهذا محدِّد للمرجعيات، فمسألة التَّصدي لقصيدة شعريَّة عموديَّة من الشعر العربي - مثلاً- تتطلب الرجوع لأزمنة سالفة لقراءة نظرية عمود الشعر – مثلاً- وهذا ما لا ينطبق على قراءة نصوص حديثة تنتمي لقصيدة التَّفعيلة، أو قصيدة النَّثر، ويقع من باب الإلزام ضرورة الإلمام بالدِّراسات اللاحقة (الحديثة المعاصرة وغير المعاصرة) المتناولة للنوع ذاته بالبحث والتحليل وتكثيف قراءتها، لتحقيق المعرفة التَّامة لضمان النَّقد الأمثل بغض النَّظر عن النوع وبذلك تتحدَّد وتتعدد مرجعيات النَّاقد.

إنَّ نوع القراءة موجِّه لبناء سلوك قرائي مؤثر في نمط التعامل والتَّفاعل مع النُّصوص المرغوب في ممارسة العملية النَّقدية عليها، وخلَّاق ثقافة معرفيَّة خاصة لها إسهامها في رسم خط سير التأويل ومن ثم الموقف من المدروس، ويكون لذلك تداعياته ومنها وجود اختلاف قد يؤدي إلى خلاف بين النُّقاد ومن ذلك من كان بين (طه حسين) و(محمود محمد شاكر) من اختلاف الرؤى والمواقف من الأدب الجاهلي وأشعار المتنبي.

ولا يخفى أنَّ كثيرًا من المعاني التي تحملها الكلمات والتَّراكيب وتنشط في سياقات النُّصوص بدفع الدَّوال لا توجد على السَّطح، وإنما في ثناياه وهو ما يجعل الأمر ملحًّا لقراءة محترفة، وقد تكون بحاجة - هي الأخرى - إلى إعمال التأويل لإكمال مهمة التَّحليل والتَّعليل.

والتّأويل يقود إلى مرجعيات أخر وهي تلك التي يتحقق بها صوابه ومن ثمَّ توافقه مع المعطى الأساس للنّص دون انزياح عن حقيقته المنبثقة من مضمونه؛ منها نظريات الخطاب والدلالة وعلم اللُّغة وكلُّ ما يدخل في نطاقه... إلخ.

وتنتج القراءة عاملاً مشتركًا بين العمليتين (الإبداعيَّة والنَّقديّة) بالتقاء المرجعيات التي ينهل منها المبدع والنَّاقد. وإنَّنا لنجد تعاطيًا متواترًا مع الأساطير وكذلك المعادل الموضوعي عند أليوت، فيبدع المبدع على أساس ما يتوافر فيهما من قيمة لعمله، وينقد النَّاقد منطلِقًا من خلفيته المعرفية المتراكمة عبر ما قَرَأَ من مؤلفات أثْرَتْ قِرَاءَته.

وتتطلَّب العملية النَّقدية للأعمال الإبداعية التي يتبوأ الشعر موضوع بحثنا موقعًا مهمًّا متقدِّمًا؛ أن يكون للتلقي وما يترتب عليه من القراءة والتأويل فعلها في حركيتها، وهو ما يستلزم الإلمام بما جادت بهو أمهات المؤلفات من كتب اللُّغة والأدب كالنَّحو والصَّرف وعلم اللّغة وعلم الدَّلالة وعلم البيان والبديع والمعاني بوصفها أهم المرجعيات التي تثري الذهن فتمنح القارئ والمؤول والمتلقي سيطرة مجدية على ما بين يديه من نصوص بعض النَّظر عن زمن تأليفها الذي لا ينبغي أن يكون مثار تعصب وجدال بين المناصرين للقديم والداعين للحديث فلكلٍّ مجاله وقيمته للعمل الإبداعي.

إنَّ العملية النَّقدية للأعمال الإبداعية التي يتبوأ الشعر موقعًا مهمًّا متقدِّمًا، تتطلَّب أن يكون للتلقي وما يترتب عليه من القراءة والتأويل فعلها في حركيتها، وهو ما يستلزم الإلمام بما جادت بهو أمهات المؤلفات من كتب اللُّغة والأدب كالنَّحو والصَّرف وعلم اللّغة وعلم الدَّلالة وعلم البيان والبديع والمعاني بوصفها أهم المرجعيات التي تثري الذهن فتمنح القارئ والمؤول والمتلقي سيطرة مجدية على ما بين يديه من نصوص بعض النَّظر عن زمن تأليفها الذي لا ينبغي أن يكون مثار تعصب وجدال بين المناصرين للقديم والداعين للحديث فلكلٍّ مجاله وقيمته للعمل الإبداعي.

لهذا البحث عناصره التي سنقف عندها على أساس أنَّها عنوانات فرعية انفلقت عن العنوان الأصل لتوضح الفكرة وتعمِّق الطَّرح وتفتح آفاقًا أرحب للدراسة. نلخِّصها في الآتي:

1- التَّلقي الوسيلة والغاية
2- براءة القراءة ومسالكها
3- التأويل وتجاوزُ المُعلَن
4- تأويل الفراغ
5- الرمز بوصفه تأويلاً

أولاً: التَّلقي الوسيلة والغاية

ينشطر فعل التَّلقي للعملية الإبداعية في شكلها القويم إلى نصفين متساويين، يذهب كلُّ نصف حقًا بيّنًا ثابتًا إلى أحد طرفي الحالة الإبداعيَّة (المُرسِلِ والمُرسَلِ إليه) إذ إنهما وهو ما تُنبِه له في حقل النَّقد لاحقًا، وما كان يدركه المبدعون ابتداء الفاعلان الأساسيان في المسألة التَّكوينية لأيٍّ إبداع مهما كان صنفُه، الضامنان له بدءًا من انفلاق بذرته، ثم كفالته وتعهده بإذاعة ما فيه من فنيَّة وما لها من وقع نفسي ونشرِها للملأ لترتفع وتيرَةُ الإبداعِ فيعلو شأنُه وتتحققُ قيمةُ وجودِه فيتخلق على إثرِها أثرُه في المحيطِ، لذلك كان التَّلقي الوسيلةَ التي يعتمدُها الشَّاعرُ على سبيل العينة الإبداعيَّة وهو (الباث) في توصيل أفكاره وطرح تجاربه الشُّعوريَّة للآخرين: أي خارج إطار الذَّاتية، وهو ما يترتب عليه معرفةُ القَّدر الذي عليه نصُّه الشِّعري ومدى فاعليته تأسيسًا على بنيته وما يمكن أن تَشِعَ به من معانٍ تتجسد في آليات تعبيره وأشكال تصويره. كما إنَّه مدركٌ لحقيقة أن المتلقي وبخاصة النَّاضج وعيًا وثقافة كفيلٌ برصد معالم صنعته الإبداعية، مالكٌ للقدرة على تولي مهمة الباث الموازي والمبدع الرديف بما يستنتجه من رؤىً، وينسجه من صور وأخيلة وتأويلات مستقاة من النَّص الأصل. وبهذا تولَّد عملية التَّلقي إبداعًا مضاعفًا شرط سلامة النَّهج بإتباعها منطقية التَّحليل، ونجاعة التأويل وابتعادها عن أسلوب التَّضليل في تفسير دلالات الألفاظ، وتزييف المقاصد التي تقود إليها المعاني. ويُنجز التَّلقي الصَّائب المُطابق لمقتضى المراد من الخطاب بالتَّقاطع مع الرَّوابط التي يحيل إليها مضمون القول (المبثوث) بواسطة التَّراكيب، ويوحي بها

السِّياق بما يستشفه الشُّعور؛ ينجز مغازٍ دلالية نفسية تتكثف خلاصَتُها لتفضي إلى شكل أجد قد يكون أبلغ من في السَّابق المُؤسَّس عليه الكشف.

وتقع عملية التلقي بين تفاعلية القارئ مع النَّص وتفتُّح النَّص بين يدي القارئ ليقدِّم له نفسه بما يحمل من فنيَّة وجماليَّة تراود القارئ عن ذوقه وفكره ليقع بها فيغنم لذَّة النَّص فيعيد شحنه بمعانٍ وتأويلات وأفكار جديدة يتشكَّل بها بناءٌ مغاير يكون بجمالية أعمق أثرًا وأبلغ طرحًا حيث تتعدد وتتنوع الرؤى، وتتلاقح المشاعر والأحاسيس فترسم خارطة أوسع وأشمل في التَّجارب وبلاغة الأساليب الخطابية التي سيكون لها شأنها في قراءة القراءة وتأويل التأويل عندما يمارس آخرون مهمة التَّعاطي مع النَّص الأصل ومعايرةِ شكله ومعاينةِ مضمونه. كما ستنشأ حتمًا وجزمًا علاقات حميمية بين النَّص المقروء وسواه من النُّصوص الأخرى المقروءة سلفًا بحكم توارد الأفكار والصُّور والمعاني، وتعالق النُّصوص عبر لجوء المبدعين لنصوص سابقة للاقتباس منها ولتضمين ما يتوافق مع مضامينهم فيخدم سياقاتهم في نصوصهم.

وللتطبيق نقف مع قصيدة "من حرب البسوس إلى دون كيشوت"[1] للشاعر علي الفزاني الي يقول فيها:

يا ثورة الفقراء: إني أفقت من الذهول
وعرفت أن هناك قارعةً تجول
إنا هنا، نبني غداً إنا نعيد
قَدَرَ العروبة للوغى. فلِمَ الجمود؟
أنظر هنا، في كل قُطرٍ، مثلما تفنى ثمود
يتزاحمُ الأجراءُ.. أيدٍ خاويات، لا تعود
إلا بما تركت كلابُ المستفيدِ من الجهود.

---

(1) ديوانه: دمي يقاتلني الآن، ص 129، ننبه لوجود خطأ في التسلسل الرقمي حيث إنَّ رقم الصفحة في الديوان هو 137 بعد صفحة 128. والصواب ما ذكرنا.

يعلن الشاعر عن سَأمِه من الحالة التي يعيشها، فيقرر أن يستفيق؛ لأن الدمار والفناء تفوح رائحتهما في المكان. ويعبر عن هذا بالتشبيه الذي أدى وظيفته في بناء الصورة الشعرية من خلال الأداة (مثل) فيعيد بعث التاريخ، ليذكّر من خلال المشبه به بالفناء الذي حل بقوم (ثمود) نتيجة مخالفتهم للصواب الذي أتاهم وهذا ما وقعت فيه العروبةُ التي خالفت ما سُنَّ لها، حيث إنها قد خُلِقت للإقدام وخوض غمار الوغى للذود عن الدين والدفاع عن العرض والمال والأرض، لا الانكفاء والجمود. وهذا ما يجعل المتلقي يستقبل تجربة الشاعر بنهم، فيحس ما يعانيه؛ بل ويلتقي معه في المعاناة من خلال الصورة التي كوّنتها المعاني لديه التي تنبع عن الخضوع الذي عم كل قطر عربي، فجعلهم عبيداً أُجَراء لا يملكون إلا ما يفيض عمّن تحكموا فيهم، وفي مواردهم حتى صار ربَّ المكان على حسابهم. لقد ملئت القصيدة بالتشبيه الذي يربط الصور المتناثرة في القصيدة فيقول في موطن آخر من القصيدة:

آهِ من مستعبدي باسمي وباسم الآخرين.

يلقي عليَّ.. وما أتيتُ.. ضياع جيل القادمين من

الغيوب

وكأنما غرق الشراع، فيما يبين

ليشبه أوضاعهم التي آلوا إليها بالنهاية الحتمية التي يصل إليها راكب سفينة غرق شراعها، فالشراع هو مُوجِّه السفينة ودافعُها للسير في الاتجاه الذي يحدده ربانُها كما أنه أعلى نقطة فيها، فإذا وصل إليه الماء غرق ما تحته وانتهى. فوجه الشبه تقيمه العلاقة المتضادة بين الحرية والعبودية، أي الحياة والموت، ويمثلهما بقاء شراع السفينة عالياً منتصباً بعيداً عن الماء، وهذا يعني (الحياة) وغرقه واختفاؤه في الماء يعني (الموت). وقد فاد هذا في تحقيق الغرض الفني. وأن التجربة الشعورية التي تُولَدُ من حدث عظيم لا يمكنها أن تُنجِبَ مخلوقاً فنيّاً رائعاً دون أن يعيشها شاعر مبدع[1].

(1) د. عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري، التصوير الشعري. التصوير الشعري. التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان – ليبيا – ط1 / 1980م، ص13

والخلاصة المستقاة من الاطلاع والممارسة يتجسَّد مفادها في أنَّ التلقي باعث فاعلية في النَّص، والقراءة والتأويل مُفعِلان أساسيان لهذه الفاعلية، مموّلان لها بالطَّاقة الحركيَّة عبر إشعال جذوة النَّقد له لبيان ما يقبعُ مستترًا بين الأشطر خلف الأسطر من جمال الأثر.

ثانيًا: براءة القراءة ومسالكها:

القراءة، ما القراءة؟! هي بكلٍّ عفويَّة أوَّلُ الخطوات التي يخطوها المتلقي في السَّبيل الذي ينبغي عليه أن يسلكه باختياره ولغاية في نفسه ينبغي أن تُحْكَمَ بمعاييرَ منهجيَّةٍ منطقيةٍ كي لا تتحول القراءةُ لنوع من المزاجية والعبث، وهو ما يترتب عليه سوءُ الفهم ومن ثمَّ سوءُ التَّحليلِ، ولا صواب النتيجة.

وتفرض المبالاة والجديَّة والوعي بنمط العمل وقيمته ضرورة تمتع القارئ بثقافة كافية للتعاطي مع مضمون المقروء الذي يتأسس من شكله ليؤسس لقراءة مفيدة له أوّلاً ولما يقصد قراءته ثانيًا.. وهذا يجعل من الأهمية بمكان تطبيق المنهجين النفسي والاجتماعي على المتلقي أيضًا وعدم اقتصارهما على المبدع والنَّص.

فلا يمكن أن يُترَكَ المجالُ للقارئ دون حدود، لذا حدِّد للقراءة أنواع تؤطر لنمط علاقة فاعلة نافذة بين الفاعل والمفعول به أي: بين (القارئ / والمقروء) وتبين مدى صلاحية النَّوع لإصدار الأحكام والتأثير في النَّص سلبًا وإيجابًا وفي المتلقي التَّالي الذي قد يبني فهمه للنَّص وحكمه عليه استئناسًا بالمكتوب عنه لرسوخ فكرة في نفسه مفادها: إنَّ النَّاقد ذو وعي وإلمام بالعملية الإبداعية كلِّها فهو كما يظن معصومٌ من أيِّ زلل في تفسير المطروح، منزَّه من أيِّ عيب في الرؤية. من هنا فإنَّ القارئ النَّاقد مسؤول عن النَّص مؤتمن عليه وهو ما يحتم عليه العناية بتثقيف نفسه لتكوين مخزون معرفي وفكري يمكنه من التَّعامل من ظاهر النَّص المقروء وباطنه فلا يمنحه من المدح والتَّحليل ما ليس منه ومن القدح والتَّهويل ما هو بعيد عنه.

والمبدع في الأساس قارئ ضمني؛ فهو يقرأ الأحداثَ التي تقع في دائرة علمه، إمَّا بمشاركته فيها، أو معايشته لها، أو إبلاغه بها؛ وإمَّا باطلاعه على نتاج الآخرين فهو قارئ

نافع ومُنتفِع كما هو شأن جمهور القراء الذين ينتفعون بالنَّص وينفعونه باعتبارهم سعاة تحققه عبر بث روح البقاء والديمومة فيه بتداوله المستمر وتأويل ما فيه لخلق المعاني وتجديد الصُّور بما يشبعونه من إسقاطات يرون أنها امتداد لمضمون النَّص، وذات توافقية مع ما يرمي إليه ويقف عنده وإن لم يكن ظاهرًا، وهنا يقع فعلُ الاجتهاد لملء الفراغات وبيان قيمة السَّواد والبياض وكشف مواطنِ العلامات ورسم حدودها، والوقوف على ماهية كل علامة وجدواها. وتنحصر غاية ذلك كلّه في البحث عن الجمالية الكامنة في العمل الإبداعي، وهذا ما يجعل القُراء أُولي استحقاق للاعتداد برؤاهم كونهم مكافئين للمبدعين في إنتاج النَّص وسريان الحياة فيه والتعددية في تناوله قراءة وفهمًا من منظور أنَّ "التعدد التفسيري لا يفقر النص، وإنما يثريه ويكشف عن آفاقه وأبعاده في سياق الثقافة المتغير ويفضي هذا التعدُّد إلى أن النصَّ لا يتضمن بالضرورة معنىً نهائيًا يأخذ شكلَ بعدٍ واحدٍ ومطلق؛ إذ النص لا وجود له بمعزل عن المركبات الذاتية للقراء"[1]. فكثرة القراءات للنَّص الواحد وما يترتب عنها من تأويلات تخضعه لرؤى متغايرة متباينة كونها تصبغه بانطباعات القراءة النَّابعة من ذاتيتهم وما يتقابل أو يتضاد مع تجاربهم فتنشأ على ضفاف القراءة محاولات شتَّى وخصومات عدَّة تكون نتاجًا طبيعيًّا يفرزه الذَّود عن الرأي وتبرير الفكرة والتأويل بالدَّفع بما يملكون من حجج وأسانيد تُستدعى من الذَّواكر التي يحتفظون فيها بما جنوه من معارف شكَّلت مرجعياتهم النَّقدية. ولعل فيما ذهب إليه المتنبي عندما تنبَّه لكثرة المتخاصمين على تفسير أشعاره، وكدِّهم في الوصول إلى مراميه، واختلافهم في مساعيهم لإدراك كنه قوله والتَّحديد الأمثل لمعناه؛ خير بيان وتلخيص لهذه الرؤية، إذ قال:

أنام ملء عيوني عن شواردها   ويسهر الخلق جرَّاها ويختصم

---

[1] د. عاطف جوده نصر: النَّص الشِّعري ومشكلات التَّفسير (سلسلة الشعر والشعراء) الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان القاهرة، ط1/ 1996م، ص 96.

* زمن القراءة:

إنَّ زمنَ القراءة جدُّ ضرورة لمعرفة الوعي الاجتماعي الذي يشكل المرحلة الثقافية التي يبدع فيها ويعبر عنها الشَّاعر. فقراءة النَّص بمثابة حرث الأرض لتجديد نشاطها تمهيدًا لإلقاء بذور فيها والاستفادة من خصوبتها بعد ريِّها والتَّنعم بما يجود بها باطنها على ظاهرها. ومَنْ يمارسُ هذا العمل يُعدُّ مسؤولاً مسؤولية مباشرة عن نوعه وكيفيته ومدى صلاحيته. وكذلك الشأن التَّعاملي مع الأعمال الإبداعيَّة؛ إذ "إنَّ القارئ هو المسؤول عن التفسيرات الجديدة التي تُعطى لأعمال الماضي"[1].

واعتماداً على هذا التحديد يمكننا النظر إلى الشعراء بوصفهم قرّاءً، فهم يقدمون قراءةً لعصرهم وللعصور الأخرى (الماضي المستقبل) كما إنهم يعتمدون على المرجعيات التي تحدد أطر عصورهم؛ وهذا ما يجعلهم مؤثرين أو غير مؤثرين في مجموعاتهم الاجتماعية والثقافية.

وقد وقفنا من خلال دراسة الشعر على نمطين شعريين: الأول يؤمن بالتراث إيمانا مطلقا ويجد فيه حلولاً للواقع، والثاني يتجاوز التراث ويرفض الاعتراف به والتعاطي معه بأي شكل من الأشكال على أساس أنه مرجعية تاريخية أو ثقافية أو فكرية، ويتعامل مع التراث كما الواقع تعاملا رمزيًا.

نقرأ من شعر النمط الأول لراشد الزبير السنوسي قصيدته "من المواطن العربي إلى حنظلة"[2]:

التفتْ حنظلة!
ولكنَّ عينيك حين تدوران
لن تجدا أبداً سنبلة
....

---

(1) هانز ميرهوف: الزمن في الأدب، ترجمة: أسعد رزوق، مراجعة: العوضي الوكيل، مؤسسة سجل العرب بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر – القاهرة – نيويورك، د.ط / 1972 م، ص 8.

(2) مجموعته الشعرية: رباعية حنظلة "من المواطن العربي على حنظلة" مطابع الثورة – بنغازي – ص14

ستلتقي هناك بوابة
تقاتل أحلامك المقبلة
وتشعرُ لو أنك اجتزتها
ستصبح أنت هو المعضلة
إنني مدرك أن بيروتَ قد نسيتك
وأغضتْ دمشقُ وقد واعدتك
وعمّانُ تخشى يداً عذبتك
وتزدادُ شكّا
وبغدادُ تحت الحصار نعتك
وفي مصرَ يبترد النيلُ من نبعه
ليوافي رشيدَ وما قد سقتك
وفي المغربِ العربي انكفاءٌ
على حُلمه وتباريحُ أنكى
وفوق الجزيرةِ لا يدرك الناسُ
ماذا يُسَطَّر عنهم وعنكْ
ومن سدِ مأربَ حتى صَلالةَ
لا يجد الحُلمُ للعوم فُلكْ
وتستصرخُ القدسُ أسوارَ عكا
وترنو بأحزانها نحو مكّا
فقد أصبحت كلُّ أرضِ العروبة
من ضيعةِ الناسِ والعدلِ مبكى.

قراءة لوضع الواقع العربي من خلال شخصية (حنظلة) وانطلاقًا من مرجعية تراثية ذات فكر قومي وعقدي اتكأ عليها الشّاعر ليشحن نصّه بما يستدرُّ به وجدانياتِ المتلقي فيعيش الواقع في متن زمن القراءة. إنه ينعى هذه الأمة التي تخلّت عن مبادئها القومية والعقدية فتحولت إلى مبكى من خلال هذا الوضع الجنائزي الطّابع. لقد جاب أمكنة عدة

من خلال رصد الزمن، لكي يلفت الشُّعور إلى سوءة واقع هـذه الأمكنـة ومـا هـي عليـه آن كتابة شعوره. كما أوضح لنا الشاعر وعن طريق تسخيره ل (العنصر التخييلي) مـا سـتكون عليه حالة (آل حنظلة).

وينتقل الشُّعراء من الواقع القائم إلى واقع التخييل لتقوية مدلول الأثر الـزمني. نجـد هذا ماثلاً في قصيدة (امرأة كالأساطير) [1] للشاعر مفتاح العماري

لأنّي أحب
كلَّ شيءٍ لا يليق بي
أشكُّ في نسبه
فأنا هنا
أنهضُ هاتكًا ما لا يُعرف
وبوجهي المبدَّد
أجرِّبُ الموتَ على صدرك
وأهمسُ:
لميني من تعبي
شعبي كلُّه يصرخُ أنا عطشان
وأنتَ مبتهجةٌ تَطلُقينَ
سراحَ الينابيع
فأخرجُ إليك
مثلَ أميرٍ مدللٍ
مثلَ فحلٍ مدججٍ بالشهوات
وكبيرًا مثلَ نبي
'ودثريني
أنا بردان'

(1) ديوانه: ديك الجن الطرابلسي، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1. 2000م، ص 40.

ينبذ الشَّاعرُ الواقعَ ويستعين عليه بالخيال، ولكن ليس الخيال الذي يجنح بـه بعيـداً لينسيه ماهو فيه أو ينقلَه إلى عَالَمٍ آخر، إنما الخيالُ المستمدُ من الواقع ذاته. يقول محمود تيمور: "يخطئ من يحسب الواقعية حرباً على العاطفة وتمرداً على الخيال، فما العواطف والأخيلـة إلا جزء من "واقع" النفس البشرية، ولهذا "الواقع المعنوي" غير المنظور أكبر الـسلطان علـى "الواقـع المادي" الذي تراه العيون"[1].

فربما يميل الشاعر الواقعي ناحية الخيال الذي يرى أنه ذو علاقة بـالواقع ويـؤدي لـه خدمة في التأثير على القضايا التي يتناولها الأمر الذي ينعكس على المُوَجَه إليه العمـل المعـني في الأساس (الإنسان).

ثالثًا: التأويلُ وتجاوزُ المُعلَن:

بَدْهيٌّ أن نفهم التأويلَ على أنَّه حاصلُ القراءة العميقة الرشيدة للنَّص، وبخاصـة إذا جاء خاليًا من الغرضيَّة الذَّاتية، وكان مشفوعًا بالفطنة الثَّقافية والمعرفيَّة المستندة لبيان يـضمن لعملية التأويل البعد عن الغلو ويجنبها الجنوح صوب اتجاهات ذاتِ أثـر سـلبي يفـصل بينهـا وبين سياق المقروء. ويكون التأويلُ أثـرًا لمرجعيـات ثقافيـة ومعرفيَّـة كوَّنهـا النَّاقـد بتكثيـف الاطلاع على نتاج الآخرين، وتنويع القراءات، وهو ما يخلق له أرضيَّة ثابتة يـنعكس صـلاح طينتها على ما يمارسه من نقد على المقروء.

وينبغي أن ندرك ونحن نسير في نظريات التأويـل علـى اعتبـار أنهَّـا مرجعيـة نقديَّـة ننطلق منها لبدء رحلة القراءة للعمل الفني أن نميِّز بين ما نريد وما هو مراد من العمل الـذي نقرِّرُ الشُّروع في اختراق سطحه وصولاً إلى عمقه كون القارئ المتمحص يمثل الوسيطة الأهم التي تربط بين المؤلف والنَّص من جهة وجمهور القراء من غير النُّقاد من الجهة الأخـرى فهـو الممهد لسبيل ولوجه المبتعد عن تعقيد فهمه الذي من شأنه أن يعسِرَ مُهمةَ المُرسِلِ في إيـصال رسالته كما يجب أن تصل. وكي لا يُجْهَدَ النَّصُّ بحمولة جديدةٍ محفوفـةٍ بالمبالغـة في تقـديرها

---

(1) محمود تيمور: ظلال مضيئة. فلسفة الأدب والفن ومشكلات المجتمع والحياة، مطبعة المعرفة، مكتبة النهضة المصرية، ط1/ 1963 م، ص69

فتكونُ فوق طاقته، ولكي لا نأخذ نحن معشر القراء من ذوي القراءات المعمقة وكما ذهب إلى ذلك النَّاقد (جاك ديريدا) دور غيرنا فنمارس إبداعًا على الإبداع. لذا فإن الأمرَ يُلْزِمُ بأن يُؤطَّرَ التأويلُ ويُحدَّ بخطوط لا أقول حمراء لنجنبها نزعة المطالبة بجمود الفكر بل أقول برتقالية لنعلم أنّنا نسير في منطقة تَرَقُّبٍ وانتباه. التأني فيها عاقبته حسنة والتَّعجل والخطأ لا يخلوان من نتيجة ضارة، فتكون هذه الخطوط معالم واضحة للجائز والمقبول منه، والمتوافق مع المُشتغَل عليه نقديًا وبخاصة أنَّ التأويلَ بصفة أكثر عمومية من سواه من آليات القراءة وأبعادها يبحث في المخفي الذي يقع تحت السَّطح بل في أغوار المقروء، وهو ما يحتاج إلى أن يُطابقَ أو يُقَارِبَ على أقل تقدير ما يقصده المُرسِلُ فعلاً وما يُوجَدُ له دليلٌ في المُعلن، حتى يكون التأويل ذا فائدة للعملية الإبداعية لا خبالاً عليها أو تشويهًا لها وانحرافًا بها عن المسار الصَّحيح المُغْني للتَّجارب الشُّعورية المتلهفة لاستشراف تجارب المبدعين والامتلاء الحسي بما تفيض به من إيقاعات تحرِّك دواخلهم.

والتأويل الحقيقي ليس في صرف اللَّفظ عن دلالته أو ما يؤدي إليه من معنىً قريبٍ أو بعيدٍ ذي صلة به؛ وإنما يقع من باب التَّرجيح لمعنى أو قصد يستمد شرعية فهمه وقبول تفسيره من المُكوِّن العام والتَّام للقول طال أم قصر، وغيرَ ذلك يجعله يبتعدُ عن قيمته الفاعلة، بل ويضرُّ به كون أحد معاني التأويل (التَّفسير) فإذا حاد المؤوِّلُ بالعبارة عن وجهتها السليمة نسف فنيَّة النَّص وأخمد جذوة جماليته المحققّة لأثره في القراء. ولا يعني هذا أن الاجتهادَ في التفسير وكثافته مخلٌّ بقواعد النقد.

وتلح الحاجةُ إلى التأويل عندما لا يقدر اللَّفظ عن الإفصاح عن معناه لارتباطه بسياقات أخر، أو عندما يَعمَدُ المؤلِّفُ لإخفاء المدلول الحقيقي لدالّه اللفظي لغاية في نفسه يقضيها. ويكونُ للكمِّ المعرفي والثقافي الذي يتحصَّنُ به القارئ في خضمِّ مواجهته للغموض الذي يكتنف النَّصَّ أو جزءًا منه دورُه في إحكام تأويله ومن ثمَّ الخروجِ برؤية واضحة تشف عن الجوهر وتجلي الغموض فَيُسهِّل تناولَ المقروء عن سواه، أمَّا إذا جهل المؤوِّلُ حدود قوله، ودرجة تأثيره فيما بين يديه من إبداع؛ فإنَّه سيفسِدُ الطَّرح وسيحتاجُ تأويلُه لتأويلٍ ثانٍ وثالث ورابع..فتتعدَّدُ التأويلاتُ بتعدد القراءات وتنوعها.

وتختلفُ كيفيةُ التعاملِ وتتشعبُ المعطياتُ عند قراءة نصٍّ إبداعي والشَّروعِ في تأويل الواردِ فيه، الصَّادرِ عن مبدعٍ يعي قيمة المتلقي ويعرفُ أين ييمِّم فكره، وهو لذلك يُحسن انتقاء الألفاظ ليشكل منها تراكيبَ فنيَّةٍ عبر ما يحدثه من تأليف بين متجاورات ليشكّل تراكيبه اللُّغوية ذات الدلالات العميقة. ويسير المؤوِّلُ في المسار ذاته بغية تحقيق رؤيةٍ مقنعةٍ لمعنىً ورد مبهمًا ويطلب إيجاد تفسيرٍ ملائمٍ له يعتمد على حسن تقديرٍ وحنكةٍ وتدبُّرٍ فيما يُشِعُه السِّياق من إيحاءات.

وفي وقفة مع قصيدة (عشاء) [1] للشَّاعر أمل دنقل ومع إطلالتنا الأولى على القصيدة بنيَّة الاستمتاع الشُّعوري بما تحمل من شُحْناتٍ شعوريَّة شعريَّة نجدُ أنَّ الشَّاعر قد جعل بؤرة النَّص في عتبته الأولى (العنوان) فكان المنطلَقَ الأوفى لقراءة النَّصِّ، والرابطَ الأوثقَ الذي يشد أيَّ قارئ إليه كلما توغل في عمق النَّص ليعقدَ الصِّلة بين ما يمر به من ألفاظ وما يستنتج من معان، ويشع من دلالاتٍ كامنةٍ في الجُملِ الشِّعريَّة؛ وما ستؤولُ إليه الفكرةُ العامةُ للنَّص، وهو ما سوف يمنحَه لذةَ الاستئناس بمطابقة التَّحليلِ وما قد يُمَارَسُ من التأويل لما أراده الشَّاعر فعلاً، أو بمقاربته على أقلِّ توفيق اجتهادي. يقول الشَّاعر:

قصدتُهُم في موعدِ العشاء
تطلعوا لي برهةً
ولم يردّ واحدٌ منهم تحية المساء!
وعادت الأيدي تراوح الملاعقَ الصغيرةَ
في طبقِ الحساء
***
نظرت في الوعاء
هتفتُ: "ويحكم. دمي
هذا دمي.. فانتهوا"
لم يأبهوا!!

---

[1] الأعمال الكاملة، مكتبة مدبولي،عربية للطباعة والنشر القاهرة ط2/ 2005م، ص 453.

وظلتِ الأيدي تراوحُ الملاعقَ الصغيرةَ

وظلتِ الشفاهُ تلعقُ الدماء!

الحكمة النقديَّة تقتضي ألا يخلو التأويل من غاية، وأجلُّ غاية لـه تكمـن في اسـتثارة القُراء التَّالين المُتوقَعِين وتحفيزهم على التَّعالق مع النَّص والبحث في ثناياه لاستثمار ما تنتجه قرائحُ الشَّعراء وما آلت إليـه تجـاربُهم ليكونـوا مـستهلكين فـاعلين واعـين بمـا يـستهلكون. وتأويلنا لهذه القصيدة يبدأ من تحديد هُوية المُرسِل؛ فالمتكلِّمُ المعلنُ هـو الـشَّاعرُ نفـسُه؛ وأمَّـا غيرُ المعلنِ فهو الشَّعبُ العربيُّ الذي يشكو أكلَ حقوقه من فئـة مكَّنهـا مـا كُتـب عليـه مـن تعاسة قَدَرٍ من التَّحكم في مصيره ومن ثمَّ جرَّه إلى مواطنِ الهوان والهـلاك. لقـد تحـوَّل لفـظ الأكل عن دلالته الحقيقيَّة إلى معنىً مجـازيٍ حيـث صـارت مقـدرات الـشَّعب ووجـوده زادًا لولاة أمره الوهميين. يتجمعون حوله لتناوله في زمن عبَّر عنه الشَّاعر تعـبيرًا بليغًـا باختيـاره لوجبة العشاء التي لا تكون إلا ليلاً، والليل يحيل إلى الظلام، وتأويل المعنى أنَّ هؤلاء الـولاة المتداعينِ على قصعتهم الشَّهية بالنسبة لهم وقد يكون الموقع الذي يأكلون فيه العشاء (جامعة الدول العربية) وفيه دلالة مكانية أعمق مفادها استفحالُ الـبلاءِ. وهـذا تأويـل ثـان لمقاصـد الشَّاعر. وليس هناك من ممانعةٍ نقديةٍ في أن يقبل النَّصُّ القـسمة علـى تـأويلين لقـد تعمَّـدوا التآمرَ تحت جنح الظلام ليـواروا سـوءة غـدرهم برعايـاهم، وهـم مطمئنـون إلى أنَّ الظـلام سيستر فعلتهم، لكنْ لم ينتبهوا إلى حقيقة أنَّ للـشَّاعر عـيني ذئـب فهـو يبـصر في الظـلام ولا يتوانى عن الهجوم إذا ما جُرح. ولا نستبعد بحكم الانتماء أن يكون المتكلمُ (شـعبَ مـصر)، فالشَّاعرُ أحدُ أفراده ومن ذوي القربى بما يقع له، وما يكون عليه واقعه، وعليـه مـسؤولية في الذَّود والإخبار.

* تأويل الفراغ (البياض)

الفراغ وبخاصة في الشعر الحديث له وظيفته الإيقاعية ودلالته التَّعبيرية؛ فهـو شـاغلُ حيزٍ مهمٍ في البناء الفنِّي للنَّص الذي لن يبلغ تمامه إلا بالتَّلقي وممارسة فعل القراءة والتأويـل

عليه لإظهار الجمالية التي يكتنزها والتي من شأنها إذما أُحسن التنقيب عنها أن تكـون حِليـة النَّص وقيمته.

وتمنح إجادة توزيع المفردات والتَّراكيب على الصَّفحات بعدًا تـصويريًّا تأويليًّـا، لـه من الجمال والتَّأثير ما يغني النَّصَّ بالإيحاء والشَّاعرية. ومـن ذلـك هـذا المقطـعُ مـن قـصيدة (الليل في المدائن الكبيرة) [1] للشَّاعر (محمد الشَّلطامي) الذي يقول فيه:

يا ضيعة الأشياء حين،

تصبحُ الأفكارُ

جاهزةً كالقبر والأكفان

بانتظار

كلِّ مواليدِ صباحِ

الغد.

يُكوِّن النَّاظرُ إلى هذا المقطع من النَّص انطباعًا أوليًّا على أنَّ الكيفية التي انتهجت في الشَّكل (توزيع الجمل الشِّعرية والمفردات) لا تخلو مـن قـصدية لهـا غايتُهـا الفنيِّـة ونتيجتُهـا الجماليَّة. ونكاد نجزمُ على أنَّها تقنيةٌ داخلـةٌ في بنـاء الـنَّصِّ لمـا نـشهده مـن توافـقٍ مـدروسٍ بإبداعٍ، طرفاه اللفظُ والمساحةُ المخصصةُ له؛ فلفظُ (انتظار) ودلالتُه الزَّمنيةُ يشيان بحالةٍ نفسيَّةٍ قلقةٍ مترقبةٍ. وللتَّعبير عن الوقتِ المستغرَقِ في عملية الانتظار أعطى الشَّاعرُ إيحاءً بطولـه دون أن يذكرَه صراحةً فقد استغل تقنية الفـراغ (البيـاض) الممتـدة علـى طـول الـسَّطر الـشِّعري لتكون وسيلته في توصيل ما لم يُردْ النطقَ به لغايةٍ فنيةٍ أكملَ بناءها بمقابلة الضِّدِ بالضد ليظهرَ المعنى ويفهمَ القصد. لقد جعل الفراغَ في مقابلِ الامتلاء (السَّواد) والمـساحةُ الممنوحـةُ لكـلٍّ منهما تحدِّدُ التَّعبيرَ الملائمَ لغرض الشَّاعر وترصدُ وجهةَ التَّجربةِ الشِّعريَّةِ وبذلك تحرِّكُ وعـيَ المتلقي بالمضمون وتفعِّل منطقة الشُّعور لديه فيبادر لملء الفراغ انطلاقًا من الـسَّواد وهـو مـا يجعلنا نعقد الصِّلة بين الانتظار والغد من خلال تقارب مساحتي الفراغ والامتلاء التي قسَّمها

---

[1] ديوانه: أناشيد عن الموت والحب والحرية، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان بنغازي ليبيا، ط1 / 1998م، ص 29.

الشَّاعر عن وعي منه وبغير عدلٍ مقصودٍ لتكونَ أسلوبَ خطابه للمتلقي وبخاصة غيرَ العادي ليقول: إن مجيء الغد المأمول يَلزمُه انتظارٌ طويلٌ يعادل المساحةَ غيرَ المشغولة من السَّطر الشِّعري التي تكاد أن تكون السَّطرَ كلَّه إلا قليلاً وهذا القليل هو الموحي بما وصلنا إليه من تأويلِ رؤيةِ الشَّاعر للواقع الذي يتقاسمُه مع المخاطَبِ (المتلقي). وفي لفتِ انتباهٍ لرؤيةٍ أخرى يكثِّفُ السَّوادَ (الامتلاء) ليطغى على مساحةِ (البياض) التي هي الأصل ليمنح بعدًا تعبيريًا وتقديريًا يحمل دلالاتٍ صوتيَّةٍ مكانيَّةٍ زمانيَّةٍ تسهمُ في بلورةِ الإدراكِ للمعنى المعبَّرِ عنه بالصُّورة الشِّعريَّة بقوله:

"يا ضيعة الأشياء حين،

تصبح الأفكار

جاهزة كالقبر والأكفان"

كونها ستدفعُ الوعيَ صوب مزيد من التَّحليل لمحتواها اللفظي وسياقِها البياني ومدى مطابقته لمقتضى التَّجربة الشُّعورية التي سُخِّر السِّياق العام لنقلها من خانة الفردية (الذَّات الشَّاعرة) وما تحس به إلى ذات الجمع التي يوحِّدُها التَّلقي بالرغم مما قد ينشأُ من اختلافٍ في تقدير المعنى وتحديد معالمه وفق درجات الوعي المصاحبِ للقراءة والدَّاعم لحركيتها، لذا يستوجبُ القولَ: إنَّ القراءةَ السَّطحية لهذا المقطع، والمجرَّدة من البحث فيما وراء الظاهر لا تكشف عن وجود علاقة بين المشبَّه (الأفكار)، والمشبه به (القبر والأكفان) اللَّذين ربطت بينها أداة التَّشبيه (الكاف)، فالأفكار مهما كان نوعها واتجاهها تحمل في داخلها حياة، أي إنها تعني الوجود، لكنَّ القبر والأكفان دالَّان مباشران على الموت كالتَّلاشي والفناء، فأي صلة جمعت بين المتضادَّين ؟ إنَّها صلة الانزياح عن الأصل لضده وهو ما توحي به مفردة (جاهزة)، حيث لا ينبغي للأفكار أن تكون جاهزة، فإن هي أصبحت كذلك فقدت ما فيها من نبض، واعتراها الصَّمت الطويل وهو ما ينطبق تمامًا على ما توحي به الأكفان، ومن بعدِها القبر حيث الصَّمت التَّام (الموت).

لقد وضعَنا الشّاعر عمليًّا أمام الحقيقة القائلة: "الرؤيا إبداع، والجدّة في الشعر ابتـداع رؤيوي وتعبيري. والإبداع كشفٌ ما لم يُعْرَفْ، أو تأليفٌ جديدٌ لأشياءَ معروفـةٍ"[1]. والمفارقـةُ في هذه الصورة أنَّ القبر والأكفان لا ينتظران كما في الـنَّص مَـنْ يُتوَقَّـعُ موتُـه كـالمريضِ، أو الهرم؛ إنما ينتظران المواليد، ومواليد مَنْ؟! إنَّهم مواليدُ المستقبلِ الذي أشـار إليـه ب (الغـد)، وكأنه أراد أن يقول - دون أن يُصرِّح بذلك -: لقد أصبح الواقع مفروضًا على محيطـه وهـو من ضمنه، وأنَّ كلَّ شيءٍ صار مُقرَّرًا سـلفًا، فـلا إرادة ولا وجـود. نعـم: قـد وُئِـدَ الفكـرُ، وانتُزِعت القيمةُ، وصُيِّرت الحياةُ إلى عدم. ولا عَدِمتُ لكم وجودًا.. والسَّلام عليكم وكـفُّ الاحترام لكم بالود ممدودًا..

*** الرمز بوصفه تأويلاً:**

الكلام في وضعه العادي هو سلعة غير المبدع، أما المبدع فإنَّ الكلمات عنده كالخيـل البرية الجامحة التي تحتاج إلى ترويض لتؤدي المطلوب منها، وهذا مـا يفعلـه الـشاعر مـع كـل استخدام جديد لها، فلذا لا ينبغي لهـا أن تـستأنس بأوضـاعها المعتـادة، وتـأمن مكـر التـأثير والتغيير إذا انتقلت من عالمها إلى العالم الشعري ف "الكلمـة الـشعرية تتـضمن مـوت اللغـة وبعثها في آن واحد"[2] وهذا ما يناط بالشاعر الذي يريد لإبداعه قيمة تأثيرية. وتعـدُّ التَّعـابير وما تقود إليه (مباشرة أو إيحاء) من معانٍ، والأخيلة، والصُّور الشعرية؛ سنام هذه القيمـة لمـا تمثله من قيمة لهذا الجنس الأدبي، الذي يفـوق مـا عـداه مـن أجنـاس أدبيـة، بفعـل ركـائزه الساحرة للحواس، فإذا ما أقررنا "أن الشعر هو النشاط الأول للعقل الإنساني"[3] فـلا بـد لنـا من الإقرار بأن وسائط الفهم والإفهام هي النشاط الأول للتجربة الشعرية ف "ليست الصورة

---

(1) د. ساسين عساف: الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1 / 1982م، ص 22.

(2) د. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق – القاهرة – ط1/ 1419ه – 1998م، ص 241

(3) د. محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف – القاهرة – د. ط / 1981 م، ص30

الشعرية حلى زائفة، بل إنها جوهر فن الشعر"[1] والرَّمز بما يصنع من دلالات تغذي أغراض الشُّعراء يضمن نفسه مكانًا فاعلاً بين تلك الوسائط.

ولكي نقف على قيمة الرمز في بناء الصورة الشعرية إحدى قنوات تدفق القيم الجمالية في المقروء نستشهد ببعض استعمالات الشعراء له. نقرأ جانبا من قصيدة (شجرة البرتقال تغني)[2] للشاعر علي الفزاني، حيث يقول:

أنت يا ليل المواويل، ويا نهر الدموع

نحن جئنا نبتغي في جزر الأحلام ضوءا وشموع

فوجدنا ألف (جنكيز)، ألف (هولاكو) على هذي الهضاب

ناشرا في الصفصف آلاف الحراب

جثث الموتى وأنهار الدماء العاتيات

وطواحين العداة

يُبرز الشاعر ما يفيد اغترابه على أرضه التي رمز لها ب (جزر الأحلام) فهي لا مكان لها في الواقع، ولا تشغل حيزا، في خارطة الكون، إنما هي رمز معنوي لرقعة تشغل حيزاً ماديا (بلاده)، حيث ينبغي أن يجد الأمان والعدل والحرية في هذي الجزر، التي تُستنبط من دلالات ظلال الضوء والشموع. لقد قادنا الرَّمز إلى هذا التوضيح لرؤية الشَّاعر، فوجلنا المعنى بما وسَعنا من تأويل تأسس عليه لإدراكنا أنَّ له "طبيعة ثنائية تجمع بين الحقيقي وغير الحقيقي"[3] الأمر الذي عبَّر عنه الشَّاعر بنشر شعوره عبر ما اعترى إحساسه من مفاجأةٍ بوجود البديل (ألف جنكيز) و(ألف هولاكو) الذين هم رموز الفناء والبغي والدمار؛ إذ لا وجود مادي لهؤلاء، فوجودهم حصرٌ على ما دُوِّن في صفحات التاريخ، لكنهم ظلُّوا رموزًا معنوية يشار بها إلى كل طغاة الأرض، في العصر الذي يعيشه الشاعر ونعيشه. ولجوء الشاعر إلى الرمز يوحي بعمق مأساة الإنسانية، قياساً بحال من عاصروا هؤلاء الطغاة، مسنودا

(1) نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص238

(2) الأعمال الشعرية الكاملة. المجموعة الأولى، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ليبيا ط4 / 1983 ص 321.

(3) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، الشعر العربي المعاصر، الشعر العربي المعاصر. قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة- بيروت – ط2 / 1981 م. ص 195.

بالموروث التاريخي للبشرية الذي لابد أن يكون المتلقي قد نال منه نصيبا. إنَّ الأسماء والرموز المهمة في حركة التاريخ والحوادث الكبرى والمأثورات الشعبية، وما في حكمها من مواقف وحكايات وأساطير وغيرها، تحمل دائماً خصوصيات الشعوب التي تنتمي إليها وهي بالتالي(*) ذات دلالات شعبية متمايزة تصلح لخلق صور جمالية[1]، كما تصلح لتفسير القول وتقديره (التأويل).

ونستشف الرمز من البرهة الأولى التي نطالع فيها قصيدة "الكل في واحد"[2] للشاعر راشد الزبير، حيث يُجْمِلُ كل معنى للحياة الإنسانية بكل قيمها ومقوماتها، في شيء واحد ينبئ عنه البناء الكلي للقصيدة، فبعد أن نتتبع وحداتها التي توصلنا إلى ختامها، الذي يجهر فيه برموزه. فيقول:

الكل تجسد في واحد

والواحد يرفض أن ينشطر إلى أجزاء

حتى لا تشتبه الأسماء

وتضيع القيمة في الأشياء

فالواحد ذات معصومة لن تعبر قاموس الإملاء

وبكل القدرة موسومة مهما اختلفت فيها الآراء

لكن تفتتها يصنع حلماً كوناً آخر

يبدأ الشاعر بتأكيد الصورة التي ينزع إليها، وهي أن الواحد الذي تجتمع فيه كل الأشياء يأبى أن يتفتت، لأنه معصوم من أي اختراق، كما أنه يملك الصمود والمجابهة، ولكن الشاعر يعود – عن قصد – ليفتت هذا الشيء عندما يرى أن تفتيته يعني تجميعه في صورة أكبر، تذهب صفة الجمود ليؤدي الدور الذي يضمن بقاءه واحداً فيلد الشموس التي تنير دربه، وتصون حماه، والنجوم التي ينبعث معها مورد الحياة مع أن النجوم لا شأن لها بعملية

(*) الصواب (من ثمَّ)

(1) د. عبد الكريم خالد: الاغتراب في الفن. دراسة في الفكر العربي المعاصر، منشورات جامعة قاريونس- بنغازي- ط1 / 1998م ص 261

(2) ديوانه: همس الشفاه، الدار الجماهيرية ليبيا ط1 / 1999م، ص 63.

تكون الغيوم الماطرة، أو غير الماطرة ولكن الشمس والنجوم ما هي إلا أبناء الثورة. الثورة التي تحيل (سكون الليل) الذي له دلالة الظلم والاغتصاب، إلى ولادة للفجر رمز الخلاص والانعتاق والبعث. ثم يبرهن على النهاية الحتمية لهذه الشمس، ولهذا المطر ولهذا الفجر فيقول:

...

فسكون الأشياء صفاء

يتوالد فيه لكل خنوع إطراء

وتمللها نذر يصنعها المستاء

وبروق أخشى ما تخشاه الظلماء

وتهب الأرض شفاهاً أعوزها الماء

تتشظى ويثور نداء

يطلقه الأفق المعطاء

حاء راء ياء هاء

لقد رمز للثورة بالخريف الذي تنقلب فيه الأجواء، ويضطرب الهدوء، والسكون الذي ساد الزمن السابق له، ولتكون مقدمة للفصل اللاحق (الشتاء) وما تضمنه من ظواهر طبيعية تتمثل في البروق التي تشق عباب الظلمة، حيث النور ينهر سطوة الليل، لذا فإنَّ الطغاة يخشون دمدمة حناجر الثوار، الذين قصدهم الشاعر أصلاً دون أن يسمهم، فالتقاء الفعل أوحى للشاعر بمثل هذه الصورة، كون أساس الرمز الإيحاء[1]. ولغاية فنية أخفاهم وراء رموزه، وألحق بالرموز صورة استعارية تقويها حينما جعل للأرض شفاهاً عطشى ترويها البروق، فتنطق بما تلجلج في أعماقها طويلاً حتى ملأ الأفق نداؤها (حرية).

إنَّ كلَّ ما تقدَّم من رموز حدَّدت لنا سبيل التأويل الذي سرنا فيه من باب تقدير المقول وتفسيره، حيث إنَّ طرح الأفكار في قالب شعري يجعلها قابلة للاجتهاد الفكري والرؤيوي وصولاً لما يتقاطع مع النفس المتلقية وما يعتمل فيها من حسٍّ دافعٍ باتجاه المقروء.

---

(1) د. محمد فتوح احمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف القاهرة ط2 / .1978 ص 304.

وللحالة الشعورية للمتلقي شأنها في تفسير ماهية الرمز أو تحوير ما سخر أصلاً لأجله، وربما هذا ما رجّح كثرة الآراء النقدية للعمل الواحد حيث تتحكم - أحياناً- مستويات الفهم أو درجات التفاعل والانفعال أو أنماط التأويل في نوع الحُكم فتظهر الصورة عند (س) غيرها عند (ص) غيرها عند (س ص) معاً. وبما أن الصورة في أساسها بنيت على الحدس فلا ضير في أن تبني القراءة والتأويل (التلقي) على الحدس أيضاً شريطة عدم الجنوح والمغالاة.

وقد يكون الرمز جزئياً بحيث تكتسب المفردة قيمتها مما ترمز إليه بمعنى أن الصورة الشعرية وهي الغاية الأولى لهذا التوظيف لا تكتمل جوانبها إلا من خلال الإشارة التي يرسلها المرموز به بعيد تفاعله مع المرموز إليه مؤتلفاً مع البناء التام للقصيدة ومرتكزاً على ما مر به من تجارب ومواقف... وقد يكون كلياً حين يستشف استشفافاً من ثنايا الأفكار والمعاني المشعة من الكلمات المكونة للبناء الفني ليدل على نقطة الارتكاز التي انبثقت منها ولأجلها كل الصورة والتي تدور حولها التجربة الشعورية التي تمخض عنها الرمز، فقد ينبع من إبداع ذاتي مرده إلى انفعالات الشاعر وأحاسيسه أو ما يواجهه في حياته، أو من واقعه بغض النظر عن الفترة الزمنية سواءً الماضي أو الحاضر أو المستقبل أو حتى الأسطوري، ومن شتّى الاتجاهات، الوطنية، والقومية، والإنسانية. وبما أن الشاعر إنسان والمتلقي مثله فإن منطلق تناول القضايا الإنسانيّة وأسس علاجها قد تكون ذاتية وقد تكون إنسانية.

الخاتمة

تقيِّد أصول النَّقد العلاقة بين النَّص ومتعاطيه بواجبات على الأول وحدود للثاني، وقد تنعكس المسألة وتتنوع فيحل الثَّاني محل الأول من حيث عليه وله. وتأتي عملية التَّلقي فكأول معني بهذه القيود (الأصول) كونها تتبوأ مقامًا يجعلها ذات أهمية قصوى للعملية الإبداعيَّة برمتها، بوصفها آلية الاتصال بين طرفين رئيسين مسهمين في وجود الإبداع وتدعيمه بالحفاظ على منهجية نقية تكفل التعامل الصَّالح له المتناغم معه، فليس مقبولا وليس حصرًا لي عنق المعنى لتشكيل تأويل يخدم الغرض الخاص بالمؤول، ولا عصر اللفظ لإخراج دلالة ليست من جنسه ولا من جلدته، وهو ما مورس على الشِّعر العربي في بعض الحقب الزمنية لتوظيفه في خدمة المذهب أو الطائفة التي ينتمي إليها قارئ النَّص ومؤوله كما هو الشأن مع تأويل بعض الصوفية على سبيل المثال للشعر الذين يتناولونه، وجعل التأويل ذي اتجاه عقدي لا فني وجمالي وهو ما قد يبتعد كثيرًا عن مقاصد الشُّعراء ويفرغ مضامين نصوصهم من معانيها بسحبها من سياقاتها إلى سياقات أخر يحتاجها المؤول في إقناع الجمهور تأييدًا لفكره وترسيخًا لمعتقده على حساب الخطاب الشِّعري وآلياته.

وتبقى نظريات التلقي والقراءة والتأويل فعلها في إعادة إسناد الأدوار، بمعنى أنَّ المُرسَلَ إليه قد حُقَّ له ممارسة وظيفة الإرسال ليعيد الرِّسالة المستلمة إلى مرسلها بعد أن يلبسها ثوبًا جديدًا قد صبغه بما أسقطه عليه من أفكار ورؤى شكَّل النَّصَّ طاقتها. وبهذا الإسناد يتمكن القارئ من إزاحة المبدع بمزاحمته في الإبداع. وتبقى الإشارة الأهم: ليست كلُّ إزاحة ناجحة أو مقبولة؛ فالأمر رهن بنوعية الأدرات وكيفية استخدامها، ومدى ما يتحقق عنها وجدواه. والحقيقة الثَّابتة: إنَّ أيَّ فنٍّ بحاجة لطرفين يكون هو ثالثهما الرَّابط بينهما.

قصيدة النَّثر: الصَّوت والصَّمت وإشكاليات التلقي

سواء اختارت قصيدة النثر لنفسها زمن ظهورها ورسمت ملامحها وطبيعتها أم اختار لها الزمن لحظة الولادة والتَّمدد فخط مسارها وحدد توجهاتها، أم أرادها مبدعوها هكذا شكلاً ومضموناً وغاية؟. تلك وغيرها تساؤلات رصدت لها معطيات فنية ونقدية تلك إجابات نراها تقف أمامنا مانعاً يحول دون إعادة طرحها أو الانشغال بها اليوم، كيف لا وقد أصبحت قصيدة النثر بوضعها الآني بما لها وما عليها واقعاً إبداعياً احتل مكانه بين غيره من الفنون الإبداعية المعاصرة.

فمنذ قرابة نصف قرن أو أكثر شرعت قصيدة النثر توطد مكانها فوق صفحة النص الشعري الحديث فشايعها مناصرون لها مبشرون بها، وانبرى آخرون يدقون طبول الرفض لها والاستهانة بطموحاتها. تلك هي قصة نشأة قصيدة النثر العربية التي ما تزال إلى يومنا تُنصب بسببها حلبات الصِّراع، لكنها مع ذلك كله قد فرضت نفسها حتى على المعارضين لها، فساقتهم إلى رحابها يشيدون بشعرائها، ويفسحون لها في دراساتهم وأبحاثهم مساحات تقترب كمًّا وكيفًا مما يُفسح للقصيدة العمودية وقصيدة التَّفعيلة.

وقد رأى كثيرون أن فعل النثريين -كما يسمونهم- ليس إلا تنثيراً للشِّعر، وهذا فهم خاطئ غير مسندٍ ببيان، بل يتعدَّى الخطأ إلى التخطئة، إذ إنَّ الاحتكام لهذا الوصف ينفي صفة الإبداع نهائيًا عن شعراء قصيدة النثر ويحيلهم إلى مجرَّد عالة على نتاج الآخرين يعبثون به ويفككونه ليشكلوا منه قصائدهم. ولو أخذنا القول بحسن النِّيَّة لقلنا إنَّ هذا القول باطل أثبت حقًّا، فشعراء النَّثر تأسيسًا على هذا الحكم أي (تنثير الشِّعر) قد تجاوزوا مرحلة شعريَّة الشِّعر إلى شعريَّة النَّثر، وبمعنى أكثر وضوحًا: إنَّهم بلغوا من التَّجربة الفنيَّة شأوًا جعلهم يجرِّبون توظيف تقنيات النَّثر بما اشتملت عليه من حِدَّة ولا مباشرة وكثافة وإيجاز على الشِّعر ليخلقوا لغة شعرية لا تعدم الإيقاع؛ لكنَّها لا تحفل بديمومته، أو التَّعالق الحتمي بين شقَّيه (الصَّوتي والدَّلالي) وتقيم للانقطاعات والتَّعرجات قيمة فنيَّة لكنها ترفض استباحة المعنى والعدول عن منطقيَّة التَّركيب والتَّعبير والتَّصوير.

فشأن قصيدة النَّثر وأساس عملها ومنتهى غايتها يكمن في إصباغ الشّعريَّة الدّافئة على النثريَّة الجادة لخلق نمط جديد له شكل ومذاق خاصين؛ ليكون الأمر أشبه بعملية التّلقيم (التَّطعيم) للفاكهة؛ حيث يُطعَّم صنف بآخر لغرض التَّحسين، كأن يُطعَّم الخَوخُ بالمشمش ليعطى مذاقًا ثالثًا يجمع بين المذاقين الأولين، فيمنح الطَّاعم لذَّة إضافيَّة تشعره بتجدُّد النَّكهة وانتعاش الإحساس.

وقد عدَّ كثير من أهل الشعر وخاصته تلك التحولات في النَّص الشّعري سواء أكان في نمطه، أم في شكله ومضمونه، واتجاهه؛ نتيجة طبيعيَّة حتميَّة لحال العصر، ومآل واقع المجتمعات، وما يطرأ على وضعها من تغيرات ترسم سمة وجودها وبيان شأنها سموًّا كان أم دنوّاً، تقدُّمًا أم تخلُّفًا، انتصارًا أم هزيمة أو انكساراً، استقرارًا أو اضطرابًا، نظامًا أو فوضى، وضوحًا في الهدف والغرض أم غموضًا وشتاتًا؛ فكيف يكون لبعضهم العودة بعد ذلك لانتقاد شكلٍ شعري يتوافق مع هذه الأوضاع، أو يتقاطع مع بعضها على أقلِّ تقدير!؟

إن التَّصدي والرَّفض لأي لون من الإبداع يسير في الدَّرب ذاته الذي يسير فيه العصر أو الذي هو عليه يعدُّ؛ نكرانًا لصلة الأدب بالمتلقي، وتأثر الحالة الإبداعيَّة بالمحيط الذي تولد فيه التَّجربة الشُّعورية وتنضج بين أحضانه.

وكان لنكسة 67 دور أساس في تأصيل الاتجاه الرمزي في الشعر العربي، وتحديد أطره وملامحه بوصفه اتجاهاً فنيًّا جديدًا شكل العديد من التَّجارب الشعرية لدى عدد من شعراء العربيَّة، بما أحدثته من صدمة نفسية وفكرية غيرت كثيراً من الأيديولوجيات السائدة في المجتمعات العربية، وأنشأت لدى الشعراء خاصة اضطرابًا نفسّياً وقلقاً وجودياً سيطر على الوجدان العربي بكامله حتى غدا وقعها (الصَّدمة) المحرِّك والموجِّه لشعوره المؤثر في أحاسيسه، المموِّل لقرائح شعرائه الذين لجأوا إلى الرمزيَّة كوسيلة تعبيريَّة يوارون بها سوءة واقعهم.

وليست قصيدة النَّثر العربيَّة بمنأى عن التَّأثر بالواقع العربي، بل هي نتاجه، واستنادًا إلى مفهوم تأثر حركية الإبداع بحالة المجتمعات، فإن وجودها في كيان الأدب العربي شأنٌ صحي وصحيح لا يمكن رفضه كونها تعاطت مع الموجود النَّفسي والاجتماعي والاقتصادي

والثّقافي والحالة غير الخاضعة لوضعية ممنهجة، وغير المحكومة بأطر مرتبة منتظمة بسبب ما عانته من كرّ الحادثات عليها التي تزامنت مع الحقبة ذاتها بعوامل خارجية وداخلية التي شهدت ظهورها الفعلي. ولقد تأثر الشعراء العرب بهذا النوع الأدبي؛ إذ وجدوا فيه خلاصا من قيد الأوزان ومتنفسًا شعريًا خالصًا ومستقلاً، يواكب التحولات الحضارية الحاصلة[1].

ولزامًا ليخلو النتاج من أي معوّق يهلهل أو يعرقل التعاطي معه بالقدر نفسه المحفوظ للمُنتَج؛ أن يتوافق فكر المجموع المُشتَرِك في العملية الإنتاجية (الإبداعيَّة) ومخزونه وتوجهه ليُوجِد ويُفعِل ويخدم عناصرها بالتنبيه والانتباه لماهيتها، وتحديد أطرها التي قد تكون بلا تاريخ ومكان ميلاد فيما سلف من معرفة أو اتصال؛ ليخطَّ هذا التكاثف ومن ثم الإدراك والاستحسان شهادة ميلاد لها.

والتَّغيُّر سُنَّة الكون التي تسري على كلِّ شيء فيه فهو يلحق بالإنسان وكلِّ ما يتصِّل به أو ما ينتج عنه. وتتعدَّد التَّغيرات وتتنوع وتتطور وتعم لتشمل الآداب، لتُفْرِزَ أنواعٌ جديدة لم تكن معروفة أو متداولة فيما سبق لتضاف إلى رصيد الإنسانيَّة، ومن ذلك على سبيل الإيلاء للاختصاص قصيدة النثر وما ينتج تحت مسمَّاها، وتوافقًا مع خصائصها من إبداع إنساني، وهو ما يشكِّل صلة الوصل بين الأطراف جميعها، من حيث إنَّ النَّص المنتمي لقصيدة النثر أساس لنشأة هذه الصِّلة؛ فإنَّ التغيرات ذات العلاقة به شكلاً ومضمونًا وأداءً تترك أثرها على مرسِله أولاً، وهو ما يجعل النَّص الشِّعري بالمنظور الخارجي والقراءة الظاهرية مشبعًا بالذاتية الأحادية التَّجربة، وهو ما يضع عددًا كبيرًا من المتلقين في بؤرة التنازع القيمي والمعرفي؛ تأسيسًا على المخزون المُعيَّن على مدَّخرات الذَّاكرة من نصيبها من الموروث أو ما التقط من مفاهيم أفرزها المطروح المتداول.

ولقد اعترضت قصيدة النثر العربية صعوبات عدة في إثبات علاقة متوازنة بالمتلقي كونه يستمد علاقته بالشِّعر من مرجعيته التي حددها في موروثه من الأدب العربي وبخاصة الشعر الذي هيمن على ذاكرة العربي وشكَّل حافظة انتمائه، وهو الذي يعتمد الوزن والقافية وما ينتجان من إيقاع ركنين أساسيين له ولنوع العلاقة به وكيفية التعامل معه

---

(1) إيمان الناصر: قصيدة النثر العربية التغاير والاختلاف، دار الانتشار العربي بيروت لبنان، ط1/ 2007م، 87.

والسماع أول الكيفية لما يحدث من أنغام تطرب لها النفس وتتهادى لها الأحاسيس لما فيها من موسيقا ألفتها الأسماع واعتادها الشّاعر وسيلة مثلى لسوق أفكاره والبوح بتجاربه وما يخالج مشاعره وينمو فيها؛ فيخلق بذلك أثرًا يحاكي نفوس سواه، وكذلك لما تعتمد من شكل اعتمد استراحات مفصلية تفصل بين شطر وآخر وبيت شعري والذي يليه تربطهما وقفه متشابه الحروف والحركات تكون بمثابة مفصل إيقاعي يشد وثاق النَّص بعضه إلى بعض وهذا ما ليس موجودًا في قصيدة النثر التي انتهجت بدائل أخرى لتحقيق هذا الغرض. ولم يَحُلْ هذا دون اتهامها بأنّها تفتقر إلى عناصر الجرس والإيقاع والانتماء إلى أرض تراثية قومية[1]. مع أنّه لم ينل من حضورها بفاعلية في المشهد الشّعري العربي.

ولعل كيفية التّعامل مع قصيدة النثر وكثرة الفجاج التي جاء منها المتناولون لشأنها رسَّخت لإشكاليات تلقيها، وحالت دون فرص التغيير أو التَّغير المفهومي للأدب عند المتلقي ليمكّنه من التعاطي معها كما يجب أن يكون التَّعاطي مع الشيء في ذاته معزولاً عن أي مقارنة مجحفة بسواه لا تراعي الزمان والمكان وأثرهما على كلِّ شيء والإبداع، وأولياؤه أول الشيء، ولذلك ينبغي أن يحصل توافق بين متغيرات الشّاعر المُسبَّبة بتغيرات المحيط ومَنْ يخاطبه (يُرسِلُ إليه) وهو المتلقي أينما كان.

ويُلزِم الوعيُ أن يكون التغير الحداثي ضرورة تلحق الجمع المؤلّف لكيان الإبداع الأدبي الإنساني لنزاهة الحكم وبراءته من الخطل والجور الحكمي المبني على قصور التفكير والتنوير، والمدعم بالانحياز والمواقف الخاصة التي قد تُحمَد لصاحبها إذا كانت نيته الحفاظ على الأصل كونه انتماء وهوية دون إلغاء أو تعطيل لكلِّ جديد، ودونما النظر لحامده لحساب الجمود وعدم المساس بالجاهز المبوَّب حتى ولو بالإضافة لتغذية التراث الذي سنخلّفه لأجيالنا القادمة الذين من حقهم علينا ألا نترك لهم فجوة في عمر الإنسانية قد تمتد - بهذا العقم الفكري - من أول تاريخ الأدب المنتمين إليه حتى عصرهم.

---

(1) د.محمد حمّود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر. بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، دار الكتاب اللبناني بيروت لبنان، ط1/ 1986م، ص 185.

وإنَّ الفصل بين المتلقي العربي وقصيدة النثر قبل اكتمال نضجها والمعرفة الحقَّة بها دونما موقف مسبق سيؤدي إلى إحداث مسخ في نموّها وتشوُّها خَلْقيًا في استيعابها، وهو ما تظهر علاماته في تعدد رؤى المتصدِّين لها، وهو ما أنتج تعددية التَّلقي وأشكل فهمها والعناية التحليلية المُنصِفة لها، الأمر الذي خلق بلبلة حولها أهدرت في المدى الأدنى طاقات إبداعيَّة جادة تحوي في مضامينها تجارب شعورية، اختار أهلوها هذا الشكل الأدبي وسيلة لطرحها على الآخر (المتلقي) سعيًا منهم في خلق ثنائيات من التجارب الشعورية، بغاية إعانته على فهم واقعه ومشاركته إياه، وتقريب أحداثه منه بأسلوب فني عبر تعابير دلالية وتصويرات جمالية يطرحون من خلالها أفكارهم، ويعرضون ما آلت إليه مشاعرهم جراء ما انعكس في دواخلهم؛ ليدفعوه خارجًا في شكل إبداعي يرجون التفاعل معه ليتحقق هدف الأدب. وليقولوا إنه "لم يعد ممكنا أمام هذا الوعي الجديد لعلاقة الإنسان بالعالم من حوله، أن تظل الرؤية التجديدية رؤية شكلية لا تمس جوهر العمل الشعري"[1].

ويرصد الواقع رؤيته للعلاقة بين المتلقي والنَّص الشِّعري المنتمي لقصيدة النَّثر ويحدِّدها في أن المتلقي فيما مضى من عمر قصيدة النثر في الغالب هو متلق لم يتغير نفسيًّا في تفسيره وتعامله مع ما طرأ على الآداب من متغيرات فرضتها طبيعة العصر وظروف مَنْ يمارسون فعل الحياة بغض النظر عن شكلها بتعاقب أيامه؛ مع متغير قصيدة النثر ليستوعب مكوناتها الفنيَّة كما هي ودون اللجوء لاستحضار الذهنية المنطوية على الأنواع الأدبية الأخرى للتعاطي وفق عقد صلات ومقارنات شعورية لتذوق المادة الإبداعية وفهمها، وتحرير وجود نفسي في العالم من خلالها.. فهو لم يعش بعد حالة التَّغير التي يعيشها الشَّاعر شاعر قصيدة النثر المبدع حقًا دون سواه ولم يعِ أبعاد توظيف لغة النثر لخدمة النَّص الشِّعري وفي مقدمها: أن النثر لا يكتفى في التعامل معه بالوقوف عند الكلمات؛ وإنما يحيل لقراءة ما وراءها للاطلاع على ماهيات غير ظاهرة، واستشفاف معانٍ مخفيَّة تحتاج لتكثيف الإبصار الذَّائقي لسبر دلالتها. المؤشرات تقود إلى أن المتلقي العام الذي يشكِّل زاد الحضور والانتشار

---

[1] ساندي سالم أبوسيف: قضايا النقد والحداثة. دراسة في التجربة النقدية لمجلة شعر اللبنانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت لبنان، ط1/ 2005م، ص 115.

لأي عمل إبداعي لا يفقه ذلك؛ بل إنه لم يُقِم له لذلك بالاً معتمِدًا على ما أشبع به من أفكار ذاتية المنشأ والغرض.

وإن كانت قصيدة النَّثر لا تحفل بالوزن (الإيقاع الخارجي) على أساس اللزوم؛ إلا أنّها تحفل بهما في سياقها العام على أساس الأهميَّة التَّقنيَّة الضَّامنة لحيويَّة الوعي الفنِّي المُنجِز لعملية الإبداع وفاعليتها بما يتوافق والنَّوع، وما يحتاج من تحفيز فنيٍّ يمنحها الخصوصيَّة ومن ثم القيمة، ومن هنا يتخلَّق الوجود الفعلي للركن الثَّالث المهم في عملية الإنتاج الإبداعي برمتها (المتلقي).

ويجد الشَّاعر في القصيدة النَّثرية متسعًا يُسهِّل مهمته في انتقاء المتجاورات اللَّفظية بغض النَّظر عن تناغم إيقاعها الموسيقي المتكافئ مع ما هو مجدول سلفًا من تفعيلات تشكل ما عرف قديمًا وحديثًا ب (الوزن)، ومع هذا فإنَّها تفرض عليه ضرورة أن يحسِّن انتقاء الصورة التعبيريَّة، ومن ثمّ حُسن تشكيلها، وأن يحرص في الوقت نفسه على سبكها؛ حيث إنَّها تمثل موسيقا النَّص، وهي التَّي تكفل له نسبته للشّعر، لذا فإنَّ الشَّاعر المُجيد يعمد إلى الاستعارات اللُّغوية التي تمنحه بعداً دلاليّاً أوسع يختلف عن البعد الظَّاهر، ويستعصي على القراءة السَّطحية، ويُحفِّز على القراءة العميقة التي تدفع باتجاه استنباط المعاني واستخراجها من أصدافها، مما يساعد على الكشف عن عمق الانفعال الوظيفي الذي قاد الشَّاعر إلى هذه التَّجربة الشِّعرية، التي تمخضت عن نتاج إبداعي طرحه في طريق مفاهيمنا، لنعيش الحالة ذاتها، مما قد يمنحنا القدرة على إنتاج نصٍ موازٍ لإبداعه من خلال التَّحليل والتَّعليل، دون أن ننسى أن براعة الشَّاعر في الاستخدام اللغوي في قصيدة النَّثر بخاصة تقع بمثابة العلامة الدَّالة، والمحور الارتكازيّ لأي تفسير لفظيّ يستشف بدعم من سواه، ويتحقق هذا بتحقق معرفتنا بأنَّ التراكيب اللُّغوية هي «تلك التعبيرات التي يمكن تحليلها على أسس شكلية بوصفها شاملة لحقلين دلاليين»[1] ولسنا بمنأى عن الصواب إذا فهمنا أن كلَّ ما يستعان به

---

[1] جيرارد ستين: فهم الاستعارة في الأدب مقاربة تجريبية تطبيقية، ترجمة: محمد أحمد حمد، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – ط1/ 2005، ص 50.

لتجسيد فكرة، أو تكثيف معنىً يدخل في نطاق الاستعارة «فالرموز والعلامات والإشارات هي في جوهرها محركات استعارية»[1].

ويمكننا إذا ما سرنا في طريق مغاير (حداثي) لخلاف ما في الذاكرة من موروث ذي علاقة بالإيقاع الذي يكون (الوزن) مسببًا له، وهو السِّمة البارزة المبرَّزة في الشِّعر، أنن نصل إلى إيقاع خفي تمتد جذوره إلى التجربة الشُّعورية لينصهر في كلِّ مكونات النَّص الشِّعري، ويدفع المتلقي لبذل جهد مضاعف لاستنباط آلياته وتحديد اتجاهاته كونه ليس محكومًا بمعايرة وزنيَّة (تفعيلة)؛ وإنما بانفعالات نفسيَّة تشكِّل حلقة الوصل بين (المُرسِل والمُرسَلِ له وما أرسِل).

فالكلمة المُحكمة التوظيف تعدُّ من أهم مقومات الطَّاقة الشِّعرية، وبها - وبالتلاقي مع سواها - تتولد معانٍ لم تكن لتوجد بدونها، كما أنَّها تمثل الأسلوب الأنجع، الذي يُرسَمُ به الحد الفاصل بين القدرات الإبداعية، فليس بإمكان غير الشَّاعر، أو من يوازيه من مالكي الملكة الإبداعية، أن يخلق معنىً مرادفاً للمعنى الأصلي، ومغايراً له في الوقت ذاته، وهو ما يترتب عليه حدوث إيقاع.

وكذلك الأفعال الموظَّفة بنحوية ودلالية مغايرة كتضمين المضارع زمن المستقبل، وتحميل الأمر معنى الرجاء الاستعطاف وكلُّ ذلك مُنتِج إيقاع وشاحن له والمتلقي الجاد سيمكنه استخلاصه والمكث في دائرة أثرة..

وتفضي محاولات البحث إلى تمَثُّلِ أشكال إيقاعيَّة مستنبطة من قراءة النَّص الحديث (قصيدة النثر)، والوقوف بشيء من قصدية الطرح على رؤى مستخلصة من مضمون العمليّة الإبداعيّة، وإشعاعات هذه العملية التي تشيِّد مرافئ للاستئناس ومن ثم الفهم:

(1) إبراهيم محمود: الثقافة العربية المعاصرة (صراع الإحداثيات والمواقع)، دار الحوار للنشر والتوزيع - سورية ط1/ 2003م، ص 188.

علامات التَّرقيم:

يُلجأُ لعلامات التَّرقيم في الشِّعر الحرِّ، وكذا الحال بالنسبة لقصيدة النَّثر، لتمنح القارئ دلالات أعمق تعجز القصيدة عن طرحها عبر ما تعتمد عليه من كلمات، يكمن والغرض من استعمالها تقوية الخطاب بامتصاص ما فيها من إشارات تعين في ترسيخ الدَّفقة الشُّعوريَّة، وتفتُّح وتجسُّد معان أوسع يكون المتلقي أكثر تكثيفًا وتشعبًا لمدلولاتها من المبدع نفسه الذي يكون حبيس فكرة معينة حدَّدها انفعاله مسبقاً؛ أمَّا المتلقي فهو صاحب أفق تأويلي تخييلي ينفتح على كلِّ الاحتمالات، منها ما قصده الشَّاعر، ومنها ما لم يقصده، وبذلك تتحقق الرؤية المشار إليها آنفاً المتمثلة في قدرة المتلقي المتمرس على إنشاء نصٍ جديد موازٍ للنَّص الأصل بما يستخرجه من معان عبر تعاطيه مع ما يحمله النَّص المقروء من بني الإيقاع واحد منها.

الشَّاعر (عبد اللطيف المسلاتي) أخرج خلاصة تجاربه الشُّعوريَّة التي أسهمت معايشته لواقع ينفر منه في تغذيتها في تجربة شعريَّة تختلف عن المطروح من حيث البناء الخالي من الإيقاع الخارجي، ليعوِّض عنه بآخر داخلي عبر مقاطع متتالية انتشرت على مساحات محدَّدة من بياض الصَّفحات، ومنها قصيدة (شخوص الهزيمة)(1)، التي يقول فيها:

(1) **في الزمن الثالث تأتي الفاجعة**
وملوك من النسوة يأتمرون!!

(2) **إن تجهر بالقول تحاصرك الظُّلمة..**
تصفعك الرِّيح الهمجيَّة؟!
تتورم قدماك من الركض..

(3) **وقد تذهب ريحك!!**
قبل بلوغ القافلة الرُّشد؟

......

---

(1) ديوانه: سفر الجنون 1، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان طرابلس ليبيا، ط3/ 1985م، ص 77. ونشرت في مجلة الفصول الأربعة، العدد ( ) سنة 1975م، ص 86.

....

(4) يراودني حلم:
أنَّ الأرض تُقاوم، تزأر، وتثور..

.....

(13) ما أشقى الإنسان بلا وطن...
ما أفظع هذا الوجع!!

أضحى بدهيٌّ أن يحتدم النقاش حول الشّعر بصنوفه جميعها قديمها وحديثها لكنه بات يفضي إلى نتيجة متفق عليها بتفاوت مفادها: إنَّ الإيقاع للشعر ضرورة وتأثير العصر على الإيقاع حقيقة كون الأطراف كلَّها خاضعة للزمن وما يُلحِقه من تأثيرات، ولفرضية الانفعال مع ما يمرُّ من أحداث وما تنتجه من شحنات تحرِّك الشُّعور فيتعاظم وقع الأثر ليؤسس لحالات نفسيَّة تتجاذب، وتتنافر مع ما هو كائن من أفعال سواء أكان منطلقها خاص أم عام؛ لأن مصبها - لزامًا - أن يكون واحدًا، وإن تعددت المجاري باعتبار المشاعر والأحاسيس مُكوِّن فاعل في الوجود الإنساني، ومحرِّك لتعامل الفرد مع ما يلاقيه، والفرد مع المجموع. ولا يعني هذا أن الأحكام تتوافق في الدرجة وتتزامن في التقاطع مع المؤثِّر وتتوحد في نوعية الاستجابة ومعطياتها، فلكلٍ مستوى في الوعي والثقافة والإحساس والتَّأثر، ومهما تكن الحالة فإن مُحدِثَ الأثر ومموِّلَه (النَّص الشّعري) يوحِّد بين المتلقين في التذكير بالتَّجارب الشُّعوريَّة واستنهاضها لتتقاطع مع تجربة مبدِع النَّص، ومن ثمَّ تعبِّر عن موقفها منه رفضًا أو قبولاً. فالحراك الشعوري منتجٌ للوعي بالقيمة الفنيَّة للمطروح، وتفعيلُه رهنٌ بآليات الطَّرح وكفاءة الطارح في توظيفها؛ لتحاكي الأعماق فتهز الوجدان، ومن ثمّ الاندماج في العملية الإبداعية بالانفعال الشعوري مع ما تعكسه الشّعرية المتواترة من أثر، وما ينضجه الإيقاع من تكافل بين تخييله وما يريده المبدع وما يُعبر عنه النصُّ. كما أنَّ له (الإيقاع) إسهامٌ مشهود في تحديد الموقف بحكم أنه الخالق للتوترات النَّفسيَّة بالإيحاء والتَّوقع...

الصَّوت:

هو أول حلقات الكلام؛ إذ إنَّ من مجموع الأصوات (الفونيمات) تتكون الكلمة، التي تؤدي مع مجاوراتها إلى خلق المعنى وتعدده، وأهمية المبدع تتجلى في كيفية نظم هذه الأصوات لتؤدي الغرض الفني الجمالي الذي لزامًا أن يختلف عن العادي المتعارف عليه. إن لمسألة تجانس الأصوات، أو تنافرها في الكلمة الواحدة، ومن ثمَّ في الجملة، وما يمكن أن يوحي به ذلك، ومن هنا يكون لها تأثيرها الحتمي في تشكيل الإيقاع، الذي يُرشِدُ إلى فهم العمل الفني، واستيعاب أبعاده ودلالاته من توازن، وتقابل، وترابط... ومن ذلك ما ورد في قصيدة (عندي من التَّسبيح فاكهة) للشَّاعر (خالد درويش)، حيث يقول:

لا تسرعي وقتي ووقتك للسَّلاسل
خطوُنا، تحت الغريق بريق
عسجدةٍ ليغرق أو لِيَنْفِقَ إن تأمل في سمائه نحونا
رضع الفطام وصام عنا لا يؤده
جزء تبدد كالأرامل
لا وقت للوقت ارتئي حلمًا
لكي نعاود حُلْمَنا
لا روح للريح المسافر قبل حبك. ليلُك السفر المريد
بلا أيائل يجتاحني كزكام
صيف أو بريد ساهر عرف الدروب ولم يحاول
طوبي لمن قادته عيناك ثانية ويصبح البحر الأرومة
والسؤال بلا فواصل[1]

---

[1] ديوانه: عندي من التَّسبيح فاكهة، منشورات اللجنة الشَّعبية العامة للثقافة والإعلام، ط1 / 2007م، ص 37/ 38.

تكشف القصيدة عن الحالة النَّفسية للشَّاعر المتقاطع مع واقعه، فهو غير راضٍ عنه، وفي الوقت نفسه ليس بقادر على التَّخلي عنه، وهو ما يجعله يبحث عن السَّير في دروبه عمَّا يمنحه الاستقرار النَّفسي لكن دون جدوى، ويغذي ذلك المستوى الصوتي المنبعث من تأثيرات حرف (السِّين) الذي يدل على الديمومة الحركية بدءًا من العنوان؛ فالتَّسبيح حركة مستمرة، وكذلك السُّرعة، وتتالي السلاسل، والسَّفر، والعسجد الدائم البريق، والسماء الفضاء اللامتناهي، والسَّهر، والبحر، والسؤال الذي بلا فواصل...قد شكَّل هذا التوالي في الاستخدام الصَّوتي ترنيمات متتابعة تقحم المتلقي في النَص وتجعله مكمِّلاً له بوعيه بمحتواه وانتباهه لمدلولات كلماته وتراكيبه، وهو غاية التَّجربة التي لن يصل إليها المتلقي إلا بتبني الوسيلة المعينة (الإيقاع) الذي كانت الكلمات وما تتألف منه وما تؤلفه وسيلته..

ويعدُّ التِّكرار عنصرًا بارزًا في الإيقاع، بل إنَّه يشكِّل في بعض النُّصوص إضاءاته الدَّالة عليه، وأساس تكثيفه لخلق توتر شعوري يتوازى مع المد التَّصاعدي للانفعالات التي تحدثها الدَّفقات الشِّعريَّة المتوالية. وهو متنوع بين المفرد والمركب، وبين الحسِّي والمعنوي. وأنموذجه في قصيدة النَّثر قصيدة (النَّوافذ المغمضة) للشَّاعر (سالم العوكلي) التي يقول فيها:

ألف مرَّة
فكَّت ضفائرها
ونشأت قميصه المدنى

...

ألف مرَّة.. ولا يعود

...

ألف مرَّة
كانت وحدها
وحدها في النَّافذة

...

ألف مرَّة

طرّزت فاكهتها

بالحناء.. والرّعد

...

لقد كرر الزمن (المعنوي) ليعطي دالاً حسيًا تكشف عنه الصُور المتتالية التي تكشف عن حالة انتظار تجلّت معالمها في مراسم الاستقبال؛ بدءًا بفك الضفائر لإعادة ترتيبها...

وكذلك قصيدة (سلالم) للشّاعر (عاشور الطُوبيي) ضمن قوله:

هنا سلم يؤدي إلى حانة الغرباء

هنا سلم يؤدي إلى مأدبة الفقراء

هنا سلم يؤدي إلى ساحة فارغة

هنا سلم يؤدي إلى مقصلة نشطة

هنا سلم يؤدي إلى غابة مقفلة

...

فالتّكرار - هنا - خالق تفاعل تصاعدي يتوافق مع درجات السّلم صعودًا، فينتقل بنا من مكان إلى آخر أعلى في الارتفاع حسيًا، وأشدُّ في الوقع معنويًا...

السَّرد والحوار:

لقد اعتمدت قصيدة النّثر - بحكم صلة الرّحم النّوعية بالنّثر- على السَّرد مستفيدة من خاصيتها في بنيَة النَّص؛ فكانت لبَّ انشغالها وإشتغالها. والحوار جزءٌ من السَّرد وللسرد فيها إيقاعاته. ويكثر استخدام شعراء قصيدة النَّثر لهذه التقنية. من ذلك قصيدة (تأمل) للشّاعر (عاشور الطويبي) الذي يقول:

ثلاثة

في جحيم الشّمس

الخائبة تحركوا

فرّت الاتجاهات

وبامتداد المغامرة

تراجعت أصواتهم مع الرِّيح في الصَّحراء

تشتت الرَّمز

انغلقت الإشارة

ألقى للنسيان وجه طفولته البعيدة

وتمدَّد على جسد النَّشيد الفحم

والوقت بالباب يحمل زوَّادته من الورود والنَّخيل

وواد يحفر في التُّراب مجدًا زائفًا

على أطرافه تهليلة عرس آهات عبيد[1]

...

يسيطر السَّرد على أسلوب الشَّاعر في طرح رؤَاه عن انقطاع ليبقي على صلة تلقينا لنصِّه في ترقُّبٍ مستمرٍ حتى بلوغ النِّهاية...

استنطاق الفراغ:

من العلامات اللافتة في التَّجريب في الشِّعر المعاصر علامات (البياض) الكامل، أو علامة التَّرك... وهذه مناطق صامتة. ويفعل الشَّاعر ذلك عن قصد لخلق مساحة نصيَّة كبيرة أو صغيرة دون إعمال السواد فيها كي يدعم نصَّه قوة تعبيريَّة إضافية قد تكون بلاغة الصَّمت فيها أقوى من بلاغة الكلام، وبغيته من وراء ذلك إشعال جذوة التأويلات عند المتلقي، وتعميق الدِّلالات لأبعد درجة يمكن أن يصل إليها خيال المتلقي بما يقيم الصِّلة بين الامتلاء والفراغ. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، قد يكون ذلك - عند بعض الشُّعراء- عجزًا عن الإتيان بما يكمل الصُّورة كما ينبغي لها، فيترك فراغًا وهو يُدرك أنَّ المتلقي (المبدع)

(1) ديوانه: أصدقاؤك مروا من هنا، مركز الحضارة العربيَّة – القاهرة – ط1 / 2002م، ص 44/ 45.

سيبذل جهدًا لإكماله بما يتوافق مع تجربته الشُّعوريَّة. وبهذا يستنطق الفراغ بعد أن يحوّل إلى دفقات شعرية تواكب فكرة النَّصِّ ومغزاه.

وهناك البياض الخالص الذي يعمد الشَّاعر في إنشائه إلى ترك مساحة قد تصل إلى نصف صفحة، وربما إلى صفحة كاملة تسبقه أسطر، وتليه أخرى بغض النَّظر عن كمِّها، وهو تعبير يلجأ إليه بعض الشُّعراء لتصوير الحالة النَّفسية لديهم؛ إما على أساس الانقطاع، وإمَّا الاغتراب المكاني، أو الزَّماني الذي استوجب التَّجاوز. وهو ما يدخل في باب الحذف الصَّريح، مثله مثل التَّرك... وأنموذج الحذف الصَّريح قصيدة (التِماعة) للشَّاعر (أحمد بلُّو) حيث يقول:

يليق بجرحك الآن النَّزيف
وبالتَّباريح القديمة والجديدة هذه الشُّهب
المضرجة الحروف
يا بلادًا أغوت القلب المكبَّل بالأسى...
ومضت تعدُّ القبر مهدًا...،
للَّذي أفضى بسرٍّ شغافه للغيمة الحُبلى...
وأحلامِ العصافيرِ الصَّغيرة
وارتطامات الندى عند الهطول...
فأرَّقته الأغنية
...[1]

ومن أنماط الفراغ - أيضًا - الحذف الإيحائي المتمثِّل في حذف معنى المعنى الذي يُستدل عليه بالانقطاعات الفجائية في مدلولات الجمل، مما يوحي بفقدان معانٍ كان ينبغي أن تكون حاضرة لتربط المعنى الإجمالي، وتتمِّم الفكرة، ويتمُّ ذلك بالإلحاح النَّفسي بضرورة استدعاء الغائب إلى فضاء الحاضر المحدَّد لأطره. وشاهده قصيدة (مُباغتة) للشَّاعر (عبد اللَّه زاقوب) في قوله:

---

(1) ديوانه: متاح لك الآن ما لا يتاح، الدَّار الجماهيريَّة للنشر والتَّوزيع والإعلان - بنغازي- ط1 / 1999م، ص 17

تسري بي رعشة كحشرجة الكهرباء
اللّحظة. يبتدئ الجرح بالانفساح
تفوح رائحة الدّم خائرة.

وللحذف الإيحائي دوره في صنع الإيقاع بما يحدثه من انعطافات تولّد انعكاسات نفسيَّة تستثير الفكر الذي يولّد معانيَ مرادفة للتجربة الشُّعورية للمتلقي.. ومن أمثلته قصيدة (جاء الآن دور قلبي) للشّاعرة: فوزية شلابي؛ إذ تقول:

لكم
يبدو
المصباح
كبيرًا. في مسرح الممثل الواحد.
يا إلهي. ما هذا الرَّجلُ الضّخم الجثّة؟
إنّه يضحك. يدلف في الفراغ. إنّه
في
الحفرة
يعوي
هكذا
هل أضع النقاط على الحروف. هكذا:
واحدًا
فواحدًا
فواحدًا
ستاره. انتهى التّجريب.
جاء الآن دور قلبي:
مخروطي الشّكل
صغير

حساس جدًا

وشهواني[1]

الفراغ والامتلاء (الحذف الصَّريح) = (السواد والبياض)، والسواد يحتفظ بظاهرية الزمان والمكان عبر الأفعال والظروف التي تشكل الزمن الفيزيائي؛ أمَّا البياض فلا زمن له في ذاته إلا أنّه خلاَّق زمن، وهو الزَّمن النَّفسي الذي يعكسه البياض على مشاعر المُتلقي وأحاسيسه، فتتكون بأثر منه التَّجربة الشُّعوريَّة للمتلقي، الذي يبادر إلى تكوين معناه المؤول والمستشف من تحليل دلالات المساحات البيضاء في النَّص تأسيسًا على العلاقة بالسواد، وما تمنحه من إيحاءات.

كما أن الاستفهام، والشَّرطة يشكّلان فراغًا ظاهريًّا، مشبعٌ بالامتلاء الباطن الذي يقع على المتلقي عبءُ إبرازه.

التَّشظي:

بالنَّظر في الواقع العربي المعاصر لا نرى غير تصحُّرٍ يطغى على مساحة الوجود العربي التي كانت في يومٍ وارفة الحضور، وكان عطاؤها كما ظلّها يغطيان الكيان الإنساني بأكمله، لكنَّ الحال تبدَّل، وانشطر الكيان إلى كيانات، وكل كيانٍ يصارع داخله فعمَّ التَّشظي كيان المجتمع العربي، ومن ثمَّ انعكس على إبداعات شعرائه. وبما أنَّ قصيدة النَّثر العربيَّة ولدت ونشأت في أحضان هذا الشتات المجتمعي؛ فحتمًا ستنال نصيبها مما اعتراه، لذلك كان التَّشظي ملمحًا بارزًا من ملامح تكوينها، وخطًّا بيانيًّا من خطوط التَّجريب المتعدِّدة في الشّعر المعاصر. واللاغرضية تشكّل السبب الفني الأبرز لظاهرة التَّشظي؛ حيث إنَّ النَّص الشّعري لا يقف عند غرض محدَّد كما هو الشَّأن مع الأنواع الشّعريَّة الأخرى. ويمكن أن تصلح القصائد ذات القيمة الفنية جميعها نماذج لذلك. ومن عينة ذلك قصيدة (اللَّهب) للشَّاعر(عاشور الطُّويبي)، حيث استخدم (القلب) بوصف وظيفة لتكثيف الدّلالة. إذ يقول:

---

[1] ديوانها: فوضويًّا كنت وشديد الوقاحة، المنشأة العامة للنَّشر والتَّوزيع والإعلان – طرابلس- ط1/1985م، ص 9/10/11.

ثمّة ماء

يتقلّب،

يهتز

وأسماك ترقص.

ثمّة شمس

تقترب،

وتتدلى

وظلال تنوح[1]

المجاز:

المجاز صمت في ظاهره إذ إنّه خلاف الحقيقة، صوت في باطنه عبر ما يقود إليه من دلالات ومعانٍ بما يُستخدَم من كلمات تعتمد في تكوينها على الأصوات. للمجاز أهميته في العملية الإبداعيَّة للنوع (قصيدة النثر) التي تطمئن إلى التغريد خارج إطار الحقيقة كي تصل إلى حقيقة ذاتها، فهي التي تتنفس بالحسيّة الشّاعريَّة، بينما تتغذّى من معين النّثر الذي يبحث عمّا خلف الكلام، لا عن الكلام ذاته.

والمجاز صانع تأويلات تخيلية حاثَّة على الولوج إلى أعماق ما يطرحه الشّاعر من أفكار تتطلب تعاملاً مع ما تشعه من رؤى تشكلُ أساس التّداعي ومتوالياته بوساطة اللُّغة الشّعريَّة المتبعة. وينبع التَّخييل في الجملة الشّعريَّة عن إيقاعات متعرِّجة تحفِّز المتلقي ليتتبع دروبها، ومن ذلك قول الشّاعر (السُّنوسي حبيب) في قصيدته (توأمة):

الفكرة والكُفْرَة

توأمان للروح يلغيان التَّشابه

يضيآن وجه الزجاجة ويلتمعان

---

[1] ديوانه، قصائد الشُرفة، مطابع جريدة السَفير – الإسكندريّة – مصر، د.ط/ 1993م، ص 30.

...

هذي الكُفْرَة قطرة ماء في طرف الكأس

ولطخة حبر في خاصرة الكرة الأرضيّة

وسام يعقل ركبة عاشقها بالحبل

الجنة فوق كثيب الرمل[1]

وكذلك قول الشّاعر (محيي الدِّين المحجوب) في قصيدته (كلُّ يومٍ):

أنا الذي شيدتني الأرصفة

عاجز عنك

أقود إليك سواقي وهمي

وما أملته رغبتي

ما كنت في رونق التّمني

لأفقد عباءة وقاري

والهث خلف طيف أو سراب

ما كنت لأراوغ أحلامي

كأني في بوحي قابل للذبول[2]

الرّمز بوصفه إيقاعًا:

لحدس الشاعر ومهارته في استشفاف ما وراء الظاهر الحسي لبيان الباطن النفسي؛ شأن كبير في خلق الصورة الرمزية وبعث إيحائها، من خلال استنباط العلاقة الخفية بين الرمز

---

(1) قريبًا من القلب، منشورات مجلس تنمية الإبداع الثّقافي – ليبيا – ط1/ 2004م. ص 5/ 7.

(2) مجلة: الفصول الأربعة، تصدر عن رابطة الأدباء والكتاب في ليبيا، السّنة 21/ العدد 86 / 1999م.، ص 158.

والمرموز، فـ "الشيء الذي تمثله الكلمة أو ترمز إليه فهو مرموزها"[1]. وهذا التشابه هو العامل القوي في عقد الصلات، وإدراك الغايات، فطرفا الرمز لا يؤديان الغرض الفني المأمول منهما، والمفروض عليهما، ما لم يكشفا عن مدى التقارب بينهما ونوعه، سواء ما يُستلهم بالحواس، أو ما يُقرأ من المعاني، وهذا هو الأقوى لما له من دلالة على عمق التَّجربة الشُّعورية للشَّاعر، مضافاً إليهما ما تختزله ذاكرته من معلومات، يسحب منها ما يشاء وقتما يريد، مدعمة بما يملك من قدرات تخييلية، تمكنه من إضفاء أبعاد عميقة، وتأثيرات بليغة تدعم إبداعه وتفرضه. فإن "غاية الصورة الرمزية ليس فقط أن تجلو إحساس الشاعر أو فكرته، بل إنها سابقة على الفكر والشعور"[2].

إن الرمز يمتاز – وينبغي أن يمتاز – بالحرية؛ فهو يأبى أن يُقوقع في قالب واحد ليؤدي معنىً واحداً فقط، أو يلبس ثوباً واحداً لا يحق له خلعه، فيكون ملازماً له معروفاً به، بل هو تابع للناحيتين الفنية والجمالية اللتين يفرضهما اتجاه الإبداع الشعري وقصده، فالنار مثلاً تكون رمزاً للدفء عند شاعر، ورمزاً للعذاب أو الهلاك أو الدمار، عند شاعر آخر، ورمزاً للإعلام والهدى في استخدام غيرهما. وهذا ما جعل حضوره في الشِّعر الحديث لافتًا، ويتمتع في قصيدة النَّثر تحديدًا بقيمة عالية يُعتمد عليها اعتمادًا بيِّنًا في نسج الصُّور الشِّعريَّة. وإحداث الإيقاع الذي يرفع وتيرة التأثير النَّفسي ويوطِّد الصِّلة بين النَّص والقارئ. ومثاله قصيدة (الشَّاعر نيرودا وقنديل الدَّم) للشَّاعر: علي صدقي عبد القادر التي يقول فيها:

بيت في تشيلي يجري خوفًا، عند الشَّاطئ
يبكي. يتعثَّر. يغرق في البحر
كل الأطفال هنالك. ترفع إصبعها: لا
لم ترضع ثديا. لم تغمض جفنا للنوم

---

(1) نور ثروب فراي: تشريح النقد، ترجمة وتقديم: محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب – طرابلس – ليبيا، د.ط / 1991، ص108

(2) د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط2 / 1978، ص 344

وموانى (تشيلي). ترحل في أعناق طيور البحر
سقطت عطشى في آبار منسية

...

نيرودا لم يصمت. مازال يغني. يحمل قنديله
يعطي الحب. الخبز. العيد للناس
من بين أصابعه تبني الدنيا. حجرًا حجرًا

ويتخذ من الحجَّاج رمزًا لطرح رؤاه التَّصادمية مع الواقع، فيقول في قصيدته (ويفرُّ.. الحجَّاج.. من قبره):

وجه أبي في إطار صورة البيت، وفي وجه الصِّغار
صاح: حاذروا من الحجَّاج. قد فرَّ من الأكفان
من حارس قبره من الأحجار
فتشوا عنه عساه كامن بأصبع الحاكم،
تحت ضرسه المسوس المنهار
فتشوا، لابد مندس بابط واحد من التتار
أو بنعل آمر جبار
فتشوا، (الحجاج)، من أكفانه فر باسم مستعار[1]

---

[1] ديونه: ضفائر أمي، منشورات دار مكتبة الحياة – بيروت- د.ط / 1979م، ص 55/56.

المصادروالمراجع

1. القرآن الكريم
2. أمل دنقل: الأعمال الكاملة، مكتبة مدبولي - القاهرة - ط2/ 2005م.
3. علي الفزاني الأعمال الكاملة، المجموعة الأولى، المنشأة العامَّة للنَّشر والتَّوزيع والإعلان - طرابلس - ليبيا، ط4/ 1983م.
4. ديوان: فضاءات اليمامة العذراء، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1 1988م.
5. ثانياً: المراجع:
6. إبراهيم محمود: الثَّقافة العربيَّة المعاصرة (صراع الإحداثيات والمواقع)، دار الحوار للنشر والتوزيع - سورية ط1/ 2003م
7. ابن منظور: لسان العرب، نسخة الكترونية.
8. إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنَّشر والتَّوزيع، ط3/ 2001م. د.ت.
9. د. أحمد زياد محبك: دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة، دار علاء الدِّين للنَّشر والتَّوزيع والتَّرجمة - دمشق - ط1/ 2001م
10. د. أحمد كمال زكي: دراسات في النَّقد الأدبي، دار الأندلس للطباعة والنَّشر والتَّوزيع - بيروت - د.ط / د.ت.
11. أدونيس: زمن الشعر، دار العودة - بيروت - ط2 / 1978م.
12. د.أنس داود، الأسطورة في الشِّعر العربي الحديث، المنشأة الشَّعبية للنَّشر والتَّوزيع، د.ط/ د.ت

13. د. جابر عصفور: أقنعة الشّعر المعاصر. مهيار الدمشقي أنموذجا "دراسة "منشورة في نشرة جائزة الشّارقة للإبداع العربي تحمل عنوان "الأسطورة والإبداع" إصدارات دائرة الثّقافة والإعلام - الشّارقة - ط1 / 2005م.
14. جيرارد ستين: فهم الاستعارة في الأدب مقاربة تجريبية تطبيقية، ترجمة: محمد أحمد حمد، المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - ط1/ 2005م.
15. حنان محمد شلوف: الصُّورة الفنية في شعر علي الفزاني، دراسة منشورة في (مجلة عراجين)، العدد 5 / 2006م.
16. د. خالد الكركي: الرُّموز التُّراثيَّة العربيَّة في الشّعر العربي الحديث، دار الجيل - بيروت - مكتبة الرائد العلمية - عمَّان - ط1 / 1989م.
17. د. ساسين عساف: الصُّورة الشّعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1 / 1982م.
18. د. شفيع السيد، قراءة الشّعر وبناء الدلالة، دار غريب للطباعة والنَّشر - القاهرة - د.ط / 2007م.
19. د. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق - القاهرة - ط1/ 1998م.
20. د. عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل - بيروت - ط1/ 1980م.
21. د. عز الدين إسماعيل: الشّعر العربي المعاصر. قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية - القاهرة - ط6/ 2003م
- الأسس الجمالية في النقد العربي "عرض وتفسير ومقارنة"، دار الفكر العربي، ط3 / 1974م.
22. د. علي عشري زايد: استدعاء الشَّخصيات التُّراثية في الشّعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي - القاهرة - د.ط / 1997م.

23. د. فاتح علاق: مفهوم الشّعر عند رواد الشّعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق – د.ط / 2005م.
24. مايكل ريفاتير: دلائليات الشّعر، ترجمة ودراسة: محمد معتصم، كليات الآداب والعلوم الإنسانية – الرّباط –، ط1 / 1997م.
25. محفوظ محمد أبو أحميدة: قراءات في الأسطورة، منشورات اللجنة الشّعبية العامة للثقافة والإعلام – ليبيا – ط1 / 2007م.
26. د. محمد حسن عبدالله:الصُّورة والبناء الشّعري، دار المعارف – القاهرة – د. ط / 1981 م
27. د.محمد زكي العشماوي: الأدب وقيم الحياة المعاصر، دار النّهضة العربية للطباعة والنشر – بيروت– د.ط / 1980م.
28. د. محمد فتوح أحمد: الرّمز والرّمزية في الشّعر المعاصر، دار المعارف، ط1 / 1984م.
29. محمد علي كندي: الرّمز والقناع في الشّعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي)، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1/ 2003م.
30. د.مصطفى ناصف: الصُّورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2/ 1401ه – 1981م.
31. يحيى زكريا الآغا، جماليات القصيدة في الشّعر الفلسطيني المعاصر، دار الثّقافة – الدوحة –، دار الحكمة – غزه –، ط1 / 1996م.
32. أحمد محمد حسنين بك: الواحات المفقودة، ترجمة: أمير نبيه، وعبد الرحمن حجازي، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة ط1/ 2005م.
33. د. السّعيد الورقي: في الأدب العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر – بيروت – ط1/ 1404ه 1984م، د. ط/ د. ت، ص 39.
34. د. السيد إبراهيم، نشرت في مجلة "محاور" مجلة النقد الأدبي والدراسات الثقافية" تصدرها الجمعية المصرية للنقد الأدبي" العدد 2 / 2005م.

35. د.عبد العاطي كيوان:التناص القرآني في شعر أمل دنقل،مكتبة النهضة المصرية – القاهرة - ط1/ 1419ه 1998م،
36. كلاريسا لى آي لنج: المؤلف والنص والقارئ "دراسة في نظريات استجابة القارئ" ترجمة: د. السيد إبراهيم، نشرت في مجلة "محاور" مجلة النقد الأدبي والدراسات الثقافية "تصدرها الجمعية المصرية للنقد الأدبي" العدد 2 / 2005م، ص32
37. أمل دنقل: الأعمال الكاملة، مكتبة مدبولي القاهرة ط2 / 2005م.
38. ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. القسم 1. تقديم وتعليق: د. أحمد الحوفي، د. بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر القاهرة د. ط/ د.ت.
39. ابن حجة الحموي: خزانة الأدب وغاية الأرب / ج1، شرح: عصام شعيتو، دار مكتبة الهلال بيروت لبنان، ط2 / 1991م
40. أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1 / 1952م.
41. ت.س. اليوت: فائدة الشعر وفائدة النقد. ترجمة: د. يوسف نور عوض، دار القلم بيروت لبنان، ط1/ 1982م.
42. تيفين ساميول: التناص ذاكرة الأدب. ترجمة د. نجيب غزاوي، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب العرب دمشق د.ط / 2007م.
43. ديفيد ديتش: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة د. محمد يوسف نجم، مراجعة د. إحسان عباس، دار صادر بيروت لبنان، د.ط/ 2007م.
44. السِّيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط د. يوسف الصميلي، المكتبة العصرية صيدا بيروت، ط1/ 1999م،.
45. عبد القاهر الجرجاني: كتاب دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي القاهرة ط5 / 2004م.

46. مارك شورد وآخَرَين: النقد. أسس النقد الأدبي الحديث (نظرية الأدب2)، ترجمة: هيفاء هاشم، مراجعة: د. نجاح العطار، منشورات وزارة الثقافة السورية دمشق ط2/ 2005م
47. أمل دنقل: الأعمال الكاملة، مكتبة مدبولي،عربية للطباعة والنشر القاهرة ط2/ 2005م.
48. راشد الزبير السنوسي: رباعية حنظلة (مجموعة شعريَّة) مطابع الثورة – بنغازي – ليبيا، د.ط/ د.ت.
49. -------: همس الشفاه (ديوان) الدار الجماهيرية ليبيا ط1 / 1999.
50. مفتاح العماري: ديك الجن الطرابلسي (ديوان) الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان ليبيا ط1. 2000م.
51. محمد الشلطامي: أناشيد عن الموت والحب والحرية (ديوان) الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان بنغازي ليبيا، ط1 / 1998م.
52. علي الفزاني: دمي يقاتلني الآن (ديوان) الدار الجماهيرية ليبيا ط1 / 1984.
53. -------: الأعمال الشعرية الكاملة. المجموعة الأولى، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ليبيا ط4 / 1983.
54. د. ساسين عساف: الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1 / 1982م.
55. د. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق – القاهرة – ط1/ 1419ه - 1998م.
56. -------: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية القاهرة ط1/ 1997م.
57. د. عاطف جوده نصر: النَّص الشِّعري ومشكلات التَّفسير (سلسلة الشعر والشعراء) الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان القاهرة، ط1/ 1996م.
58. د. عبد الكريم خالد: الاغتراب في الفن. دراسة في الفكر العربي المعاصر، منشورات جامعة قار يونس- بنغازي- ط1 / 1998م.

59. د. عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري. التصوير الشعري. التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان – ليبيا – ط1 / 1980م.

60. د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، الشعر العربي المعاصر. قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة- بيروت – ط2 / 1981م.

61. د. محمد حسن عبدالله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف – القاهرة – د. ط/ 1981 م، ص30

62. د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف القاهرة ط2 / 1978.

63. محمود تيمور: ظلال مضيئة. فلسفة الأدب والفن ومشكلات المجتمع والحياة، مطبعة المعرفة، مكتبة النهضة المصرية، ط1 / 1963م.

64. هانز ميرهوف: الزمن في الأدب، ترجمة: أسعد رزوق، مراجعة: العوضي الوكيل، مؤسسة سجل العرب بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر – القاهرة- نيويورك، د.ط / 1972م.



رؤى نقدية لإبداعات شعرية

الدكتور سليمان حسن زيدان

إنّ المعنى الشّمولي لمفردة الثّقافة يتمحور حول مفهوم الغرس والنّماء، ويتعدد هذا المفهوم المُنمّى شكلاً ومضموناً حسب نيّة الغارس، ووسيلة الغرس، وهذا ما يؤثر في فاعلية الثّقافة وكيفيتها؛ لأنّ المتلقِّف لهذه الثّقافة مهيّأ للتّعاطي معها رفضاً أو قبولاً، وهو ما يعيه الصّانع لها مما يستوجب عليه حسن الحبكة كي يضمن القبول، ويتجنب الرّفض. ومَنْ كان الأدب، والشِّعر خاصة وسيلته؛ لزاماً عليه أن يضع في لبّ حسابه أنّه يخاطب الشّعور في الإنسان، تلك المنطقة الحساسة الشديدة التّأثر بالمحيط. كما أنّ عليه إدراك حقيقة أنّه يخاطب العامّة عبر الخاصة، فإذا ما أوقع تأثيراً في عقول الطبقة العارفة المثقفة وأفكارها فإنّ هذا سيضمن لخطابه الشعري أن يستشري في مناطق أوسع زمانيًا ومكانيًا، ويرجع ذلك إلى قوة الأثر الشعري، وفاعلية الصُّورة الشِّعرية التي تحاكي الرّوح فتُعمل فيها الأثر الذي يتعاظم مدُه كلما تكرر التّناغم معه.

وتمثِّل الصُّورة الشِّعرية معيار القيمة للإنتاج الإبداعي الشِّعري، فإذا كانت اللُغة بمثابة اللون للزهور؛ فإنّ الصورة تمثل رحيقها، ولا يعني هذا إنكار قيمة اللّون؛ فهو أساسٌ من أساسيات الجذب، لكنّ العبقَ أوسع انتشاراً، وأكثر دواماً. كما أنّه يمثِّل خلاصة القيمة، التي تستثير عدداً أكثر من
- التي تتشكل بواسطة اللُغة - تتطور بما تمنحه لنفسها من امتدادات توحي بها
لتأويله، وهو ما يمنحها براحاً أوسع لخلق التشكيل المكاني المقابل للتشكيل الزّ
التأثير الموسيقي في النص، فهما - الصورة والموسيقى - وجهان يمتزجان عند
وجهاً واحداً يسمى " القصيدة الشِّعرية " وإن اختلفت وسائل الاستقبال لدى المتلق







عالم الكتب الحديث
Modern Book's world
للنشر والتوزيع

Halawa Printing Press

الاردن - اربد - شارع الجامعة تلفون: ٧٢٧٢٢٧٢ ٢ ٩٦٢+ / فاكس: ٧٢٦٩٩٠٩ ٢ ٩٦٢+ /الرمز البريدي: (٢١١١٠) / صندوق البريد: (٣٤٦٩)

البريد الإلكتروني: almalktob@yahoo.com / الموقع الإلكتروني: www.almalkotob.com